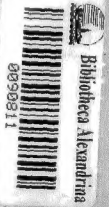


تاريخ الفن الأوروبي الحديث

المؤلف: ج. ز. ق. س.



محمد حسين جودي





﴿ قُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الموجز في
تاريخ الفن الاوروبي الحديث

الموجز في تاريخ الفن الاوروبي الحديث

تأليف

محمد حسين جودي

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(١٩٩٦/١٠/١٣٥٢)

رقم التصنيف : ٧٠٩,٤ :
المؤلف ومن هو في حكمه : محمد حسين جودي
عنوان المصنف : الموجز في تاريخ الفن
الاوروبي الحديث
الموضوع الرئيسي : ١- الفنون
٢- الفن الاوروبي - تاريخ
رقم الايداع : (١٩٩٦/١٠/١٣٥٢)
بيانات النشر : عمان - دار صفاء للنشر
١٥ - تم اعداد بيانات الفهرسة الاولى من قبل دائرة
المكتبة الوطنية

حقوق الطبع محفوظة للناسخ

Copyright

All rights reserved

الطبعة الاولى

م ١٩٩٧



دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع

عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس : ٦١٢١٩٠ - ص.ب ٩٢٢٧٦٢

الإهداء

إلى أعزائي طلبة كليات المجتمع قسم الأزياء
والفنون وإلى طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة
والفنانين التشكيليين ، ومعلمي ومعلمات التربية
الفنية اهدي هذا الكتاب .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

حاولت في هذا الكتاب أن أحقق ما يرغب إليه طلبة كليات المجتمع وكليات الفنون من اختصار شرح نشوء الفن الأوربي لكي يسهل عليهم دراسته بزمان أقل مما يستغرقه في دراسة كتب الفن الأوربي الحديث المعربة ، وإعطاء فكرة واضحة عن الفن الأوربي ومدارسه الحديثة وشخصياته ، وهذا الكتاب بمتابعاته التاريخية للفن الحديث الذي يبتدأ من فن الباروك وينتهي إلى الفن التجريدي يُمكن الطالب من فهم الدور الذي لعبته الفنون البصرية في تغيير الرؤية وتمييقها في حضارة هذا العصر في أوربا وفي أقطار أخرى منذ أواخر القرن التاسع عشر . وظهور الرجال النوابغ من الفنانين الذين تؤلف أعمالهم الفنية حواراً حول معنى الفن الحديث .

نشأ الفن الحديث في أوربا وتطور نتيجة التناحر والتنافس بين الفنانين القدامى والحديثين وتقدم العلوم الطبيعية الدقيقة كالرياضيات والفلك والفيزياء وتقدم الصناعة ، وكذلك خضوع الفن لمفهوم نظرية الفن للفن .

ومن أجل الوضوح والقراءة الميسرة للطلبة ركزت بشكل مختصر ومفيد على موضوعات الخطة أو المنهاج الذي وضعته وزارة التعليم العالي لمادة تاريخ الفن رقم (٢) وحاولت أن أجعل موضوعات الكتاب متطابقة ما أهداف مع هو مقرر في المنهاج وسهلة التناول من قبل الطلبة .

يتناول هذا الكتاب الأسباب والدوافع التي أدت إلى ظهور الحركات الفنية المعاصرة زماناً ومكاناً والاستفادة من هذه الأسباب والدوافع في تطوير وإثراء الحركات الفنية العربية الجديدة والتراث القومي .

وفيه معرفة بأهم المدارس الفنية المعاصرة وأساليبها المختلفة وصلة هذه المدارس والأساليب بما قبلها من اتجاهات فنية قديمة ومتوسطة ، كالفنون العراقية والمصرية القديمتين والاغريقية والرومانية والفن الإسلامي والقوطي وعصر النهضة ، والباروك وما تلاه من مدارس في القرن الثامن والتاسع عشر كالكلاسيكية العائدة والرومانسية والواقعية والتعرف بأهم فنانى المدارس المعاصرة.

وفيه إدراك بأهمية تطور العلم والصناعة في دفع عجلة التطور الفني الإبداعي المعاصر ، وأن يتعرف بدور الآلة كالكاميرا والميكروسكوب وتطور أساليب المواصلات في نشوء الحركات الفنية وإثراء الانتاج الفني كذا وكيفاً بالإضافة إلى انتشاره ورفع مستوى الثقافة الفنية عالمياً . وذلك للاستفادة من تكنولوجيا العصر في انتاج أعمال ابداعية عربية أصيلة .

وهذا الكتاب يعزز النمو الادراكي لدى الدارس من خلال مشاهدة النماذج الفنية المعاصرة على اختلاف أشكالها وعناصرها البصرية ووظائفها ، وصلة الاشكال المرئية بالوظائف التي فرضتها . ولكي تتعزز القدرات الإبداعية والخبرات البصرية المدربة لدى الدارس مما يجعله يميز بين الجيد والضعيف والجميل والقبيح في حكمه وتنتج ما هو أصيل ابداعى اثناء ممارساته العملية بمجال الاستوديو .

ويُمكن الكتاب الدارس من التمييز بين الاقتباس الجزئي في الفن وبين التقليد الكلي للأعمال الفنية وإيجابيات وسلبيات كل منهما في الابداع (الفني) وذلك من خلال نماذج فنية لفنانين معاصرين ، مما يجعله يتجنب التقليد ويعزز لديه مفهوم الأصالة والفرادة والجدة فيما ينتجه من أعمال فنية .

ويمنح الكتاب الدارس الثقافة الفنية والسلوك الفني الصحيح من خلال معرفة حياة الفنانين المبدعين وأساليبهم الفنية ثم السعي إلى نشر هذه الثقافة الفنية لدى طلبة كليات المجتمع والفنون الجميلة وطلبة المعاهد الفنية في المجالين العملي والنظري وتوظيفها لصالح عملية البحث عن أساليب جديدة تحمل أصالتنا العربية وملاحم من مورثنا الحضاري دون أن تؤثر هذه الثقافة في إبعاد طلبتنا عن البحث في تراثهم الفني ، والبحث عن أصالتهم وهويتهم القومية ، ودون أن تجعلهم يقلدون ويرددون تجارب الفن الغربي الحديث .

وختاماً أقول عسى أن أكون قد حققت الأهداف المرجوة من دراسة الفن الأوربي الحديث .

الوحدة الأولى

الفن التشكيلي في القرن السابع عشر

- ١ - طراز الباروك في بلاد الشمال .
- ٢ - طراز الباروك في اسبانيا .
- ٣ - طراز الباروك في فرنسا .
- ٤ - طراز الباروك في إنجلترا .
- ٥ - طراز الروكوكو في القرن الثامن عشر .

الوحدة الأولى

الفن التشكيلي في القرن السابع عشر

تمهيد :

كان الفن الكلاسيكي هو الفن السائد في أوروبا في القرن السابع عشر ، وكان يقتفي أثر الماضي ويستضيء بالتراث اليوناني والروماني ويجعله أساساً لكل ابداع وإلهام لدى الفنانين وحتى لو كان هذا التراث عبارة عن أساطير خرافية واعتمد الفنانون في هذا القرن على الرومان أكثر من اليونان فقد كان الاتجاه عملياً منصّباً على تقليد الرومان أكثر من اليونان . وتسلمت الأفكار الهندسية الجافة في تفسير الرائع ، وسيطرت الأسس الموضوعية التي نظمت مادة الجماليات في أوجه مواجهتها . والعمل الفني عند الكلاسيكيين أرقى من الطبيعة التي لا تصلح كمقياس أو نموذج للفنان .

وكانت فكرة الوضوح في الفن هي المعيار المفضل لدى علماء الجمال آنذاك إذ أن الأشياء غير المفهومة ليست جميلة عند الكلاسيكيين ومن هنا كانت الموضوعات الدينية مستبعدة عند الفنانين لأنها ليست عقلانية وواضحة وبالتالي بعيدة عن الجمال .

والفن بنظر الكلاسيكيين يجب أن يكون عاملاً عاماً وشاملاً في التقويم للعمل الفني . وهو لا يتفق مع الجمال ولا يمكن أن يكون رائعاً إلا إذا كان عاماً وشاملاً يتمشى مع كل العصور والامكنة وهنا إشارة إلى خلود الفن وبقائه متناسباً مع كل الأذواق . والمطلوب في الفنان أن يصور الشخصيات بشكل ثابت لا يتغير ولا ينقص .

وهناك صفة واحدة تلغي على سائر الصفات عند الفنان الكلاسيكي ، فثمة اتجاه سابق نال مفاهيم الجمال في هذا العصر في الشعر المسرحي وهذه الصفة هي مبدأ تفتيت الذات إلى فئات ثم أخذ صفة واحدة منها .

واتصفت هذه الفترة من الزمن بالاتجاه العقلاني وازدهرت العلوم الطبيعية الدقيقة كالرياضيات والفلك والفيزياء مما ساعد على انتشار الاتجاه العقلاني ، وتكونت نظريات علم الجمال الكلاسيكي حول أنواع من الفنون لها وجوه متنوعة وصفات من التنافس حول الفن الذي ينبغي أن يتبوأ مركز الصدارة في هذا العهد وكان للآداب المكانة الأولى وخاصة التراجيديا والكوميديا والشعر وأما الهندسة المعمارية (النحت ، الرسم) والموسيقى وسائر أنواع الفنون لم يكن لها آنذاك أي صدى .

ونتيجة لخضوع المفهوم الجمالي للعقل في ذلك العصر واتخاذها حكماً أعلى بالإبداع الفني حررت الأعمال الفنية للفنانين من سلطان الدين والكنيسة ، وطالب النقاد الكلاسيكيين أن يعكس الفن أفكار عظيمة لا يقتصر دورها على التسلية بل على عواطف في الوطنية الصادقة والشعور المقدس بالواجب والبطولة والنبل ، وأما قواعد الجمال التي صاغها الكلاسيكيون تطالب الفنان بمطابقة الموضوع .

١ - طراز الباروك في بلال الشمال Baroque :

ظهر في القرن السابع عشر فنانين عظام كان لهم أهمية كبيرة في ظهور الفن الكلاسيكي المثالي في إيطاليا ، ويكفي في هذا الصدد أن نذكر أهم قادة الفن في ذلك العصر وهو جورجيوني الذي أسس الرسم الفينيقي (البندقي) المعبر عن الحماس الديني الذي تميزت به تقاليد المسيحية في القرون الوسطى ، وميكل انجلو الذي أسس الاتجاهات الضوئية المتألقة التي ظهرت في القرن السابع عشر . وليونارد

دافنشي الذي دعى إلى ضرورة الاهتمام بكونية الرسم أي بقابلية الفنان على أن لا يصور الإنسان وحدة وإنما مناظر الطبيعة .

وفي خلال القرنين السادس والسابع عشر الميلادي انتج ليونارد دافنشي ورفائيل وميكل انجلو وبليني وبتيشلي العدد الكثير من الأعمال الفنية في الرسم والنحت المعبرة عن حياة المسيح وأمه العذراء وحياة القديسين والصور المقدسة الأخرى التي زينت بها الكنائس لتبعية لنداء البابوات في روما الذين كانوا هم المسيطرين على أوروبا ، وظل هؤلاء الفنانين مخلصين لتقليد ديني صارم في التصوير والنحت والعمارة ، وأنتجوا إلى جانب الصور والنحت الدينية الموضوعات البطولية والتاريخية التي كانت تزين بها العماثر والفصوص في إيطاليا وظهرت براعة الفنانين في رسم ونحت جسم الإنسان ، والحياة الإنسانية بواقعية خيالية دقيقة جداً من خلال دراساتهم لتشريح جسم الإنسان وحركاته إضافة إلى تصوير الطبيعة فوصلت الكلاسيكية ذروتها عندهم فعبرت صورهم المقدسة عن المثل الأعلى للكلاسيكية فظهر تفاعل مشترك بين الشعور الديني والحياة الإنسانية والطبيعة ، وإن أهم ما يتميز به هؤلاء الفنانين هو قدرتهم على استخدام الضوء والظل وإظهار عضلات الجسم وتميزت أعمالهم بالصراحة في التعبير في حين استطاع جورجيوني أن يقهر خلال الشعور والخيال أو تدفق الخيال الحر على كل ما ادعى به هؤلاء والمتمرد على أسلوبهم الكلاسيكي .

وحين حل القرن السابع عشر تولدت رغبة في الإصلاح انطلاقاً من حركة الإصلاح البروتستانتية التي دعت إلى تحرر الفنان من سيطرة رجال الدين والكنيسة فظهر طراز في الفنون أطلق عليه فن الباروك الذي ساد أوروبا ما بين ١٦٠٠ - ١٨٥٠ م ومصدر هذه التسمية أسباني وتطلق على اللؤلؤة المشوهة غير المنتظمة الاستدارة وهنا استعملت لتدل على كل الفنون التي تخالف تقاليد الفن

الكلاسيكي المحددة ، أو ظهرت مناهضة لقوانين الفن الكلاسيكي في عصر النهضة، ويمكن اعتبارها حركة ثقافية فنية حدثت نتيجة التطورات الدينية والسياسية والفكرية ، والثورة الصناعية والعلمية وظهور طبقة غنية من التجار وأصحاب المصانع وكرد فعل لحركة الإصلاح الديني فأخذ الفنانون يرسمون أصحاب القصور من العائلات الحاكمة وطبقة الأغنياء من التجار أكثر منه في الكنائس، ومثال ذلك الفنان (روبنز) الذي صورَّ لويس الرابع عشر ملك فرنسا بصورة معتنى بها معبرة عن السمو الطبقي وتميزت رسوم عهد الباروك بما يلي :

- ١ - رسم الأشخاص بأسلوب تمثيلي درامي مع الاهتمام بالشكل .
 - ٢ - رسم المواضيع الاجتماعية والشعبية والطبقة الفنية والعائلة الحاكمة في القصور .
 - ٣ - الاهتمام برسم الزخارف النباتية وتزيين العماثر من الخارج بها وإهمال رسم الانسان .
 - ٤ - الاهتمام برسم (ديكورات) المصارح .
 - ٥ - لم يتقيد الفنان حرفياً بالطبيعة ، وأصبح يملك شيئاً من الحرية في التشكيل والتعبير الإبداعي ، وظهر كفن مناهض لجميع القيم التشكيلية الكلاسيكية .
- وهكذا استطاع الفنانون التخلص من قيود الفن الكلاسيكي وسيطرة رجال الدين وانتهاج هذا الطراز الفني الجديد في الرسم الذي أطلق عليه فن الباروك ، وأول ما ظهر هذا الفن في إيطاليا ثم انتقل إلى الولايات الجنوبية والشمالية التابعة لاسبانيا التي اعتنقت الأخيرة البروتستانتية واهتم فنانونها بموضوعات الحياة اليومية . وثم ظهر أثره في إقليم بلجيكا الفلمنك بعد استقلالها عن أسبانيا بزعامة الرسام روبنز الذي ولد عام ١٥٧٧ وتوفي عام ١٦٥٠ م ، ومن أهم أعماله الفنية

صورة تمثل إنزال المسيح ، وكانت أعماله تتميز بالاهتمام بالتشريح العضلي وإظهار تأثيرات الضوء المنبعث من خارج اللوحة متأثراً بأعمال كارافيجيو وبالفن الأسباني في انجاز الموضوعات الأسطورية بأسلوب يختلف عن السابق .

ومن الجدير بالذكر أن الفنان (كارافيجيو) الذي كافح بفنه بعنف ضد عجرفة الكنيسة الأرستقراطية والذي ساعد عليه بذلك بدء عهد الإصلاح وظهور الحركة الدينية البروتستانتية الكبيرة فرسم رجال الدين من القديسين بشكل فلاحين وحجاج قذرين ورسم العذراء امرأة معوزة ميتة وقد شعر هؤلاء رجال الدين بأن مثل هذه الرسوم كانت بمثابة تحدياً لهم ولهذا أعلنوا أن فنه كان فناً عادياً وعامياً ، و (كارافاجيو) تتمثل مقدرته العظيمة في إظهار تأثيرات الضوء والظل فهي مصدر إبداعه إلى جانب حجم اشغافه وخطوطه الهندسية . وكانت مفاهيم (كارافاجيو) تدعو إلى إيجاد طرق جديدة لإظهار العالم الخارجي وإلى تطور الواقعية وهذه المفاهيم تعتبر أمراً شديداً الأهمية في حركة الإصلاح التي عمت إيطاليا في ذلك العهد ، فهو أراد أن يخلق احتراماً جديداً للواقعية دون الحاجة إلى استبعاد المثل الأعلى الكلاسيكي وشعر بالحاجة إلى إصلاح ضد الكلاسيكية ، وكان يدرك ما في الكلاسيكية من مغالطة متصلة وقد لاح له أن اختيار كل ما هو مثالي من الطبيعة كفر ما بعده كفر وكان يشعر بأن كل شيء في الطبيعة يستحق التعبير عنه ، ويقول (كارافاجيو) بأن للتفاحة من الأهمية ما لمريم العذراء اذا كان الناظر إليها ينشد إدراكاً فنياً صحيحاً للرسم ولهذا فإنه لم يكافح ضد الكلاسيكيين فحسب وإنما كافح ضد الذين يظهرون النساء كآلهات وإظهار الله على هيئة ملك لإرضاء عملائهم من القسيسين فاحس هؤلاء باحتضار فنههم على يد (كارافاجيو) فاعتبروا فنه عادياً وسبب له هذا الكفاح متاعب كثيرة ملئت حياته . وسمي (كارافاجيو) نسبة إلى مدينة كارافاجيو الواقعة بالقرب من بيركامو في

لومباردي تلك المدينة التي ولد فيها هذا الفنان سنة ١٥٧٣ م ، ومن أشهر أعماله شهادة القديس ماثيو وسلّة الفاكهة وبأخوس إله الخمر وموت العذراء وغيرها ، واستجاب لكارافاجيو عدد من الفنانين الذين عاصروه مثل اينبال كراشي . ويعتبر الفنان روبنز من الفنانين الذين تأثروا بأعمال كارافاجيو الذي كان مهتماً بإظهار تأثيرات الضوء والظل ، ومن المهتمين برسم الأشخاص والوجوه الشخصية ومثال لرسمه الشخصية رسم زوجته هيلين ورسم الملك شارل ملك إنجلترا حيث ظهرت قدرته وبراعته في إظهار بشرة الجسم الإنساني وحيويته وأهتم برسم المناظر الخلوية .

ومن تلاميذ روبنز (فان دايك) الذي تأثر بأسلوبه وصار أحد مساعديه ومن أشهر أعماله رسم الملك شارل يصطاد، حيث أبدع في إظهار الأبهة الملكية ، ويبدو تأثيره في هذه اللوحة بالفنان كارافاجيو أيضاً بإظهار الضوء المنبعث من خارج اللوحة وقد ولد هذا الفنان ونشأ في أنتورب سنة ١٥٩٩ وتوفي في سنة ١٦٤١ م .

ويظهر أسلوب الباروك في أعمال الفنان رمبرانت الواقعية البعيدة عن المواضيع الدينية .

ويتميز هذا الفنان بقدرته الفائقة في استخدام الضوء المنبعث من الخارج وإظهار العضلات التشريجية ، وإبراز البعد الثالث وإظهار قيم الضوء وتدرجه في العنصر المهم في لوحته وإبراز الأسلوب المسرحي الانفعالي ومن أشهر أعماله رسم زوجته ساسكيا (دورية الليل) وعودة الابن الضال ، ويعتبر أسلوبه نموذجاً للضوء الساقط ، وهو أسلوب تالقي يضيف جمالية وروحية أشد على عناصر اللوحة . ولد رمبرانت في مدينة (ليد) في هولندا عام ١٦٠٦ وتوفي عام ١٦٦٩ م .

وهناك ظهر فرانس هالس الذي تأثر بروبنز في أول حياته الفنية وتخصص في رسم اللوحات الشخصية للعائلات الحاكمة وحراسهم وتميز بإبراز التعبيرات الانفعالية في الوجوه الشخصية وخاصة في وقت الاضطراب التي عاشتها بلاده ، و ثم التعبير عن المرح الذي يعلو وجوه أشخاصه بعد استقلال هولندا سنة ١٩١٦ ومن أبرز أعماله الفنية الجندي المرح حيث جمع فيها بين قوة أسلوب روبنز ومرحية أعمال كارافييجيو ، ولد هذا الفنان في انتورب عام ١٥٨٤ وتوفي سنة ١٦٦٦ م .

٢ - طراز الباروك في أسبانيا :

واشتهرت اشبيلية في أسبانيا بالتصوير حيث انتقل فن الباروك إليها وظهر فنانون فيها اشتهروا في بداية الأمر بتصوير رجال الدين في كثير من الكنائس والاديرة منهم الفنان (زورباران Zorbaran) حيث ظهرت براعته في تسليط الازضاء القوية على عناصر اللوحة من الخارج التي يحفها الظلام متأثراً بأسلوب كارافييجيو ، وأخذ يرسم مناظر الطبيعة الصامتة وظهرت براعته بالرسم الواقعي وفي استخدام الالوان وتركيبها ، ولد في اشبيلية سنة ١٦٩٨ وتوفي سنة ١٦٦٤ .

ومن معاصريه (فيلاسكويس) الذي سار على نهجه وقام بتصوير المواضيع اليرمية العادية والطبيعة الصامتة ، والطبقة الفقيرة حيث أظهر حالة اليأس والفقر على وجوههم ، ورسم البابا في إيطاليا بتكليف من الملك فليب الرابع الذي عينه الأخير مصوراً لقصره فرسم أفراد عائلته جميعهم وتأثر بأسلوب (كارافييجيو) في إظهار الضوء وتميز بإظهار الخط الفاصل بين الظل والنور والخطوط الخارجية لعناصر اللوحة .

٣ - طراز الباروك في فرنسا :

وانتقل أسلوب الباروك إلى فرنسا في عهد لويس الرابع عشر ١٦٦٠ - ١٦٨٥ م ، في الوقت الذي انتقلت الزعامة الفنية من روما إلى باريس في نهاية القرن السابع عشر ، فظهر أسلوب فني جديد يحمل سمات فن الباروك سمي بالباروك الكلاسيكي وهو أسلوب انفردت به باريس ، وبرز في هذا الأسلوب فنانين اشتهرهم (بوسان) Poussin الذي ولد في فرنسا عام ١٥٩٣ وعاش فيها وتعلم التصوير فيها وفي (روما) وأصبح مصور الملكة الأم وقام بتزيين قصر اللوفر في باريس بتكليف من لويس الرابع عشر وتميز هذا الفنان بتأثير الضوء والظل وبراعته باللون ودراسة جسم الإنسان ورسم المواضيع الأسطورية باللون قوية .

وكان يهتم بإظهار العمائر الكلاسيكية في خلفيات عناصر لوحاته ، وبرع في رسم المناظر الطبيعية وإظهار المنظور بشكل أدق وانتقل الباروك إلى انكلترا واستعان الملك هنري الثامن بالفنانين الألمان والبلجيكيين والإيطاليين ودعاهم إلى بلاطه لانجاز بعض الاعمال الفنية التي بدأت النهضة الفنية على أيديهم وظهور طراز جديد في الفن خليط ما بين الفن القوطي وفن النهضة المستورد .

٤ - طراز الباروك في انجلترا :

وأول من تأثر من رسامي انكلترا بالباروك والركوكو (واتو) و (فراجونار) و (هوغارت) الذي اهتم الأخير بتصوير نزوات الطبقة المتوسطة ومشاكل المجتمع ومثال ذلك في لوحة الزواج العصري ، ورسم الصور الشخصية للطبقة المتوسطة والممثلين والخدم ، وكذلك الفنان (جيزبرو) الذي يعتبر من أهم مصوري الرسوم الشخصية ومن أشهر لوحاته لوحة الذهاب إلى السوق ولوحة السيدة شيرادون ،

وتتميز بلوحاته بإظهار مناظر الطبيعة الخلوية وأثر البيئة ومنظر الريف كخلفية لها، كما برز الفنان (حشوا رينولدز) مصور العائلة المالكة والارستقراطيين ، وتميز برسم اللوحات التاريخية التذكارية مستمداً موضوعاته من كتب التاريخ ورسم اللوحات الشخصية وتأثر بأسلوب دايك ، واهتم بإظهار نسج ملابس شخصيات لوحاته كما في لوحة السيدة (سيدونز) ، وإظهار المناظر الريفية والأشجار والنباتات في خلفيات صوره وأبرز الجمال الارستقراطي وبراعة الطفولة وتوفي عام ١٧٩٢ م .

ولم يقتصر فن الباروك على الرسم فحسب بل ساد النحت والعمارة ففي النحت عرف (برنيني) و (جيراردون) و (بوجيه) حيث يظهر أثر فن الباروك واضحاً في تمثال الأخير الأسطوري (ميلو) من (كورتونا) وتظهر الحركة والانفعال بالآلم وصراخ البطل عندما هاجمه الأسد من الخلف ، وارتبط فن العمارة بالنحت في عصر الباروك الذي يعتمد على المبالغة والانفعال ، وفي العمارة فقد وجد فن الباروك في قصر (بلنهم) الذي صممه المهندس (فانبرخ) في بريطانيا وهو خير مثال على الباروك الايطالي وكذلك يلاحظ في كاتدرائية القديس بولس التي صممها (رني) وفي أعمال المهندس (اينيجو جونز) الذي يعتبر أول المهندسين الذين طوروا العمارة الانجليزية ، وظهر عمله في مبنى آل هوايت هول التي أكملها المهندس (كزيستوفررني) والذي شيد كاتدرائية القديس بولس .

ويبدو فن الباروك في واجهات العمائر والقصور في الخارج في روما وفيه المبالغة في التزيين والتجمل بالزخارف والنقوش التي ابتدعها (ميكال انجلو) حيث أطلق على الفن المركب الباروك بزعامة المهندس المعماري (مادرنلا) الذي برز أسلوبه في واجهة كنيسة القديسة (سوزانا) التي قلد فيها فكرة كنيسة اليسوع ومشروع توسيع كنيسة القديس بطرس التي صممها ميكال انجلو ، ويعد أن وصل

فن الباروك إلى أقصى درجة ممكنة في تزيين واجهات العماثر والقصور من الخارج ولم يعد هناك المجال أوسع من ذلك . فبدأت الرغبة تظهر في استخدام الزخرفة في تزيين وتحلية المباني والعماثر من الداخل ، فبدأ أسلوب جديد من الزخرف يظهر لهذا الغرض أطلق عليه (الركوكو) وهو بداية التفكير لجعل الفن للفن ، والخروج عن عرف الكلاسيكية القديمة ، وعن رسم المواضيع الدينية .

٥ - طراز الركوكو (Rococo) في القرن الثامن عشر :

يقوم على الاقواس القصيرة المقنطرة الشبيهة بالتفافات القواقع وهذا الاسم الذي اطلق عليه هو مقتبس من كلمة Rocaille الفرنسية ومعناها النقوش القوقعية الشكل التي استمدت منها الزخارف في تلك الفترة ويعتبر طراز الركوكو هو فن التزيين الداخلي ، وظهر الركوكو بعد أن وصل الباروك إلى أقصى درجة ممكنة في تزيين واجهات العماثر الخارجية .

وبدأ هذا الأسلوب الجديد في تجميل وتزيين العماثر والقصور من الداخل ، ومن أشهر رسامي هذا الأسلوب وأعظمهم هو الفنان (واطو) Watteau و (ريجو) Rigaud مصور لويس الرابع عشر والخامس عشر ، و (بوشيه) Boucher مصور لويس الخامس عشر في بلاطه . والمسيدة (فيجييه لبران) Vigee Lebran صاحبة الصضوة لدى ماري انطوانيت و (فراجونارد) Fragonard الذي شهد عصر لويس الخامس عشر والسادس عشر ، وفضل نبلاء ذلك العصر زخرفة بيوتهم من الداخل بهذا الأسلوب الجديد في حين انحرف فن البلاط عن أسلوب الركوكو وبقي بعيداً عن واقع الحياة وتجاربها ويكاد يقتصر على تصوير الملوك والنبلاء على نحو ما يرضي رغباتهم وغرورهم وذلك في عهد لويس الخامس عشر . وأدخل هذا الطراز لأول مرة قاعة الأميرة في (هوتيل سوبيز) ، ثم انتقل إلى التصوير

والنحت وبعض الصناعات اليدوية كصناعة الأثاث مثلاً .

واهتم المصورون بتزيين وزخرفة بيوت الارستقراطيين من الداخل وقاعات حفلاتهم ، وأسقف قاعات قصور النبلاء ، منها قاعة قصر فرساي وغيره ومن أشهرهم بوشيه الذي ورد ذكره قبل قليل والذي ولد سنة ١٧٠٣ وتوفي سنة ١٧٧٠ ، وكان عضواً في الأكاديمية ومصور بلاط الملك لويس الخامس عشر ، قام برسم مواضيع تصور نساء لها خلفيات بمناظر طبيعية مثل مدام (بمبادور) عشيقة لويس الخامس عشر ، ورسم الآلهة فينوس في عدة أوضاع وميلاد فينوس وهو أول من استخدم الألوان الشفافة بالرسم ، وقام بزخرفة أسقف قصور النبلاء وقصر فرساي وغيره .

الوحدة الثانية

- ١ - الكلاسيكية العائدة والرومانتيكية .
- ٢ - الرومانسية في فرنسا .
- ٣ - الرومانسية في بريطانيا .
- ٤ - الرومانسية في إسبانيا .
- ٥ - الفنان دوميه وميليه .
- ٦ - الخروج إلى الطبيعة .

الوحدة الثانية

١ - الكلاسيكية العائدة والرومانتيكية :

بالرغم من ظهور فن الركوكو وانتشاره في أوروبا ظل الشاب الرسام الفرنسي (دافيد) متعلقاً بالأسلوب الكلاسيكي وإليه يرجع الفضل في تحرير الفن الفرنسي من فن الزخرفة السقيم وحمل الفنانين في عصره على إظهار الجمال في حبكة الخطوط القوية المستقيمة وقد استولى (دافيد) على زمام الفن في فرنسا زهاء اثنين وثلاثين عاماً وأصبح له شأن عظيم آنذاك فصار زعيم المصورين في فرنسا وكان من أشهر لوحاته في ذلك العهد لوحة (بروتوس) يتلقى نبأ وفاة أبنائه التي استرمت انظار نقاد الفن والمثقفين والناس واثارت حماسهم واهتم بالصور الشخصية فرسم مدام (ريكابيه) ، وقد بلغ في شدة حكم (دافيد) على رسامي الركوكو في عصره بأن هدهم بالاعدام والمقصلة في انتظارهم اذا لم يهتفوا في لوحاتهم بسقوط الركوكو ، والحياة للكلاسيكية الجديدة وفرض عليهم الأسلوب الاغريقي دون أن يسمح أدنى قسطن وأي حرية لأي فنان مبتدع وهكذا قضى على أسلوب الركوكو وفرض بقبضته الحديدية الكلاسيكية الجديدة على الفن الفرنسي ذلك الأسلوب الرصين المتزن البارد الذي يتميز به الفن الاغريقي في الوقت الذي كان دافيد عضواً بالجمعية الوطنية والحاكم بأمره بشؤون الفن عام ١٧٧٢ ، ومن الجدير بالذكر أن هذه المودة الاغريقية في الفن التشكيلي الفرنسي لم تلبث أن انقرضت بعد موت لويس الخامس عشر ، غير أنها عادت إلى فن البلاد في عهد ماري انطوانيت وكان أحد اتباع دافيد الفنان أنجر Ingres الذي تتلمذ على يديه

وقلده في أسلوبه وصار يتحكم بأمور الفن والفنانين من بعده حوالي قرن من الزمان ، وبعد نفي دافيد تولى زعامة الفن في فرنسا تلميذه البارون جرو (Gors) وكان هذا الفنان لا يتقيد بتعاليم أستاذه دافيد بل انطلق على سجيته يرسم تبعاً لما تمليه عليه موهبته ورغباته وولعه . ومن أشهر أعمال المصور انجر لوحة الأنسة ريفيرا وقصصاً أسطورية وتميز هذا الفنان بإبراز الجمال الأنثوي الحي مثل رفائيل وعين زعيماً للكلاسيكية على أثر عرض أعماله في صالون باريس ١٨٢٤ ثم عيّن مديراً للأكاديمية الفرنسية وكان يهتم بالخط والرسم الأنيق والحجم والدقة والروحانية في أعماله .

الكلاسيكية العائدة ظهرت بعد وفاة الملك لويس الخامس عشر وقيام الثورة الفرنسية وفي زمن الاكتشافات الأثرية للأثار الاغريقية والرومانية والكشوف العلمية وظهور الثورة الصناعية والتجارية .

ومن مميزات الكلاسيكية العائدة هو اتباع الأسلوب الاغريقي القديم (الواقعية الدقيقة) والتقيد بما سنّه (دافيد) من قواعد ، واستوحت موضوعاتها من الكلاسيكية القديمة وأسلوبها يعتمد على العمل على خطوط خارجية محكمة والوان باردة .

٢ - الرومانسية في فرنسا (الرومانتيكية) :

إن كلمة رومانتيكية مشتقة من لفظة رومان ومعناها في اللغة الفرنسية قصة أو حكاية .

بدأت الرومانتيكية كرد فعل للكلاسيكية المحدثة التي ضيقّت الحرية الفردية وكنتيجة للقلق والدمار والحروب التي رافقت حرب نابليون وثورته ، فآخذت

تصور المعارك بما يوحي للفنان باستخدام أسلوب رصين متزن والأوان قاتمة ، وكان الفنان جرو قد بشر في لوحاته الأولى بفجر الحركة الرومانتيكية في فرنسا وهو أول من رفع لواء هذه الحركة حقاً وتمرد تمرداً سافراً على مدرسة دافيد الكلاسيكية ، وتمرد معه الرسام (ثيودور جيريكو) Theodore Gericault وتكاد تجمعهم الصدفة معاً ، ففي سنة ١٨١٨ وقعت كارثة أليمة أثارت مشاعر الفنان جيريكو وهي غرق السفينة (ميدوزا) في عرض المحيط بعد اقلاعها من إحدى موانئ افريقيا الغربية فلقى معظم البحارة حتفهم ، فالهبت شجونه وهزت عواطفه فصمم على تصويرها بكل ما انطوت عليه من هول وبشاعة مستعيناً بالنجار الذي صنع السفينة وكان أحد ركابها ونجا من الفرق والموت فوصف له تفاصيل ما جرى على هذا الطوف (الفرق) وانتهى جيريكو من كل ذلك بإخراج لوحة كبيرة مثيرة تصور هول الحادث بعنوان طوف الميدوزا فلما عرضت هذه اللوحة في صالون عام ١٨١٩ فازت على الفور ونالت إعجاب الجمهور على حين أجمع نقاد الفن على استنكارها بدعوة بشاعتها وخلوها من تلك الصفات الكلاسيكية التي كانت لم تزل تعتبر المثل الأعلى في الفن لما تتميز به من رصانة التعبير واتزان التكوين وسمو المعاني وقد اشترت الحكومة الفرنسية هذه اللوحة بعد وفاته وتعتبر أول رومانتيكية بكل معنى الكلمة في تاريخ الفن الحديث وهي من مقتنيات متحف اللوفر في باريس .

وتدعو الرومانتيكية إلى افساح المجال للخيال الرومانسي للانطلاق في التعبير عن المشاعر والعواطف والانفعالات ، دون التقيد بتعاليم الفن الاغريقي القديم وتعاليم دافيد وتتميز بنبل الموضوع وصرامة الخطوط ورصانة الألوان وانتقاء العاطفة وتسجيل انفعالات الألم والتأكيد على الضوء والظل . وفلسفتها تقوم على تغلب الخيال على الواقع وإثارة المشاعر والعواطف والأحاسيس وإظهار الانفعالات

الشخصية والبحث عن الفموض والوساوس وإبراز وسائل الخوف والرعب والتأمل والمآسي والبحث عن عالم جديد غريب بتقاليده وبمظاهره ومظاهر الحياة فيه والابتعاد عن المواضيع الكلاسيكية والمواضيع الدينية والاهتمام بتعدد الألوان والضوء والخطوط المنحنية وإثارة العواطف القومية والوطنية والمبالغة في الأحداث وفي المشاهد الدرامية والبحث عن الواقع ولو كان قبيحاً ، وبهذا تكون الرومانتيكية قد ابتعدت عن الاتصال الملتحم بالواقع ولم تهتم بالحياة المؤلفة اليومية وشاعت وانتشرت في معظم دول العالم إلى مسافات بعيدة للشرق ، وقد اعتمد الفن الرومانتيكي منذ البداية على المبالغة في تصغير المشاهد التراجيدية أو الدرامية وإظهار الألوان بشكل أزهى مما هي في الواقع دائماً وإظهار الحركات أشد عنفاً والأشياء أشد شراسة وفتكاً والأبطال أعظم قوة وبطولة والنساء أروع فتنة وجمالاً وقد بلغت هذه المدرسة أوج عظمتها في الربع الأول من القرن التاسع عشر فقد أنتجت عدداً من الأعمال الفنية كانت آية من آيات الفن ويرجع الفضل إلى هذه المدرسة في تحطيم قيود الكلاسيكية الجديدة وفتحت الطريق أمام الفنانين للانطلاق بخيالهم التي بدأت في أعمال (جوزو) و (جيريكو) .

وقبل أن تسقط راية الرومانتيكية من يد (جيريكو) كان قد التقطها رسام شاب من أصدقائه وهو (أوجين ديلاكروا) Eugene Delacroi ليرفعها عالياً في وجهة الكلاسيكية الجديدة زهاء أربعين عاماً .

ويبدو أن (ديلاكروا) كان يعتبر رمز الرومانتيكية ومن أشهر أعماله قارب (دانتي) ومذبحة (سافر) وهي من أروع أعماله التي صور فيها مشهداً من المجازر الذي ارتكبها الأتراك في إبريل سنة ١٨٢٢ في هذه الجزيرة اليونانية الصغيرة ، ومن أشهر أعماله أيضاً الحرية تقود الشعوب رسمها سنة ١٨٣٠ ، وكانت بعض لوحاته مستوحاة من الفنون الشرقية فظهرت الملابس الشرقية فيها

كما ظهرت في أعمال زميله أوغست .

وقد تحدى ديلاكروا قوانين الكلاسيكية ورسم النماذج التي لا تكاد تتغير أشكالها أو أوضاعها ، ومؤكداً على اللون جاعلاً منه أداة مباشرة لخلق الشكل وانصرف في الوقت نفسه من المواضيع الميثولوجية المعهودة ، مختاراً بدلاً عنها مواضيع البطولة والفروسية في أحداث عصره أو في تاريخ العصر الوسيط ولذلك تبدو لوحاته كأنها تنبض بالحياة الزاخرة بالألوان وتجيش العواطف والحركة .

٣ - الرومانسية في بريطانيا :

وظهرت الرومانتيكية في إنجلترا وعرف فيها الرسام الانجليزي كونستابل الذي امتازت أعماله في اشاعة الازواء وتراقصها وانعكاساتها وقد استرعت لوحات كونستابل اهتمام الفنانين في فرنسا وأول ما تعرف عليه (الجيركو) عندما هاجر إلى إنكلترا وتأثر بأسلوبه .

ومن الرسامين الانجليز الآخرين (ترنر) الذي امتاز بالبراعة في دقة ملاحظته للطبيعة وقوة ذاكرته ، وكان يؤكد على اللون ويوظفه على حساب الشكل وكذلك الفنان (كوزنر) الذي اشتهر في رسم المناظر الطبيعية ، والفنان (هنري فوسيلي) الذي رسم مشاهير الأدباء في زمانه مثل شكسبير و (دانتي) وامتازت أعماله بالمبالغة في رسم الحركات المنقطعة وأهم أعماله الكابوس ، والفنان (وليم بليك) الذي كان معجباً بالأعمال الأدبية الخيالية والأحلام واللامعقول من أدباء وشعراء عصره .

٤ - الرومانسية في اسبانيا :

وأما في اسبانيا فقد عرف الفنان (جويا) الذي عاصر دافيد ومن أشهر أعماله أسرة (شال الرابع) الملكة الخليفة الدميمة ووجه الملك البرجوازي المنتفخ المتورد الحزين ، وسافر إلى فرنسا وأعجب بأعمال (الجرىكو) و (ديلاكروا) ، وكان جويا فناناً رومانتيكياً واقعياً وتعبيرياً وتأثيرياً وسريالياً وهذا ما يبدو في أعماله حيث إن كل عمل من أعماله فيه صفة من صفات هذه المدارس كلها .

٥ - الفنانان دوميه وميليه :

الفنان (دوميه) كان متعدد المواهب (رسام كاريكاتير ، ونحات ومصور) إذ - إلى فن الليثوغراف (النقش على الحجر) وعمل في جريدة الكاريكاتير وتحول إلى التصوير وتعرف على جماعة (الباربيزون) ورسم مواضيع من الحياة اليومية بالألوان المائية بأسلوب رومانتيكي واقعي ومن أشهر أعماله عربة الدرجة الثالثة ، وعمل في مجال النحت فعمل التماثيل البرونزية وأمتازت أعماله الفنية بروعة أشكالها وبلاغة كتلتها وحبكة تصميمها وإيقاعية تخطيطها وحركاتها وتوازن المستويات المرتدة والمتقدمة فيها . وقد رسم دوميه التعمساء الذين ساهموا بنصيب في تعاستهم ورسم الفقراء والمجرمين والمشعوذين والقضاة المرتشين والفاسقين واللصوص والمنافقين والأوغاد والأغنياء الجدد المنتفخين البطون ، والوقورين والمحامين المتكالبين على المال في عصره ، وهناك ظهر أيضاً الفنان (ميليه) أو (ميهيه) كانت مواضيعه معبرة عن حياة الفقراء ، والحياة الشعبية ، فكانت مصدر الهامه فرسم الراعيات ، ومن أشهر أعماله لوحة (الْمُدْرِي) التي عرضت له في الصالون بعد فتحه بعد ثورة نابليون وبعدها صعد نجمه وذاع صيته ، وثم انتقل إلى مدينة (باربيزون) وتعرف على فنانها الذين اشتهروا برسم

المنظر الطبيعية حيث اعتبر ذلك حلقة وصل ما بين الرومانسية والواقعية في أعماله التي طعمها بالصوفية والحزن ومن أهم أعماله التي رسمها في آخر حياته عن الطبقة الريفية الفقيرة لوحة (باذر الحبوب) و (دعاء) وجامعات فضلات الحصاد الذي كسب بها رضا الجمهور وأعجبت بعض نقاد الفن من خارج أوروبا وأنعم عليه بوسام الشرف من قبل الأمريكان سنة ١٨٦٨ وتميز أسلوبه في الرسم بالتبسيط في رسم الأشخاص وإظهار شحوبة وجوهها .

وأما في مجال النحت فاسترجع النحاتون عضلات انجلو المقاومة للقيود وتمثيل الصراع العنيف حيث كانت الطاقة في الإنسان والحيوان أولى ما اهتم به الرومانتيون ثم انتقلت الرومانسية إلى عالم الظلام والغموض والسحر وإلى عالم الليل المظلم بكوابيسه وأشباحه وأحلامه وإلى عالم الموت الغامض بمأساه وأساطيره وفلسفته وإلى عالم الجن حيث النفوس غارقة في ظلمة القلق والفرع ، أما في مجال الأدب فلم يعد الشكل أو الصياغة هو المهم في الشعر بل الفكرة ذاتها وأصبح الشعر مرتبطاً بالقلب وبالشعور وليس بالعقل والفهم .

٦ - الخشوع في الطبيعة :

تبعاً للتقاليد الفنية السائدة في روما وباريس منذ القرن الخامس عشر وحتى النصف الأول من القرن التاسع عشر جعلت الفنانين المعروفين آنذاك يعملون اللوحات داخل مراسمهم حتى عندما يتعلق موضوع لوحاتهم بمنظر طبيعي ، معتمدين أحياناً على خيالهم أو احضار أشياء طبيعية أمامهم ثم يقومون برسمها دون أن يخرجوا إلى الطبيعة . أو يحدث أحياناً قيامهم بأعداد رسوم (كروكية) أي تخطيطات مبسطة سريعة للأشياء الطبيعية التي يراود رسمها أو تضطيق ما يشاهدونه من مشاهد في الطبيعة ثم يرجعون إلى مراسمهم ليعيدون رسمها

بصياغة فنية تخضع لقواعد وقوانين الرسم الواقعي ، يستخدمون فيها الالوان ، وفي مراسعهم تتم عمليات تحضير اللوحة ومزج الالوان وكل ما يتعلق بالرسم فهم يرسمون مشاهد الطبيعة وحياة الناس الاجتماعية وموضوعات الحياة الإنسانية اليومية داخل مراسعهم دون أن يشاهدوها أمامهم معتمدين على أخيلتهم. ولا شك أن هذا الأسلوب يجعل الفنان محصوراً بين جدران مرسومه لا يستطيع كشف أسرار الطبيعة .

المرحلة الثالثة

- ١ - الواقعية حتى التجريدية .
- ٢ - جماعة الباربيزون .
- ٣ - فن التصوير الانطباعي .
- ٤ - ما بعد الانطباعية .
- ٥ - النحت الانطباعي .
- ٦ - الرمزية .

الوحدة الثالثة

١ - الواقعية حتى التعبيرية في القرن التاسع عشر :

في أواسط القرن التاسع عشر بزغت شخصية فنية جديدة وقفت بمفردها في وجه الرومانتيكية ، وانضم إليها عدد من الفنانين المتعربين على الأكاديمية وهذه الشخصية هو الرسام (جوستاف كوربيه) الذي ولد في قرية (أورنان) وعاش بين أسرة سعيدة من المزارعين وكان يملك طاقة هائلة وموهبة عظيمة في الرسم الواقعي، وأنتج كوربيه العدد الكبير من اللوحات الفنية التي تميزت بمواضيعها الواقعية بالرغم من أسلوبها الرومانتيكي وعرض عدة لوحات منها في الصالون وفازت إحدى لوحاته بجائزة من جوائز الصالون وسمحت له هذه الجائزة عرض لوحاته في السنوات التالية في الصالون نفسه دون أن يعرضها على هيئة التحكيم ، فعرض لوحة كبيرة الحجم يبلغ عرضها أكثر من عشرة أقدام وطولها إحدى وعشرين قدماً سماها جنازة في قرية أورنان ، وأثارت لوحات كوربيه عاصفة من النقد نحو قرن مضى وتبدو الآن أقرب إلى الرومانتيكية الرقيقة إذا قورنت مما تعودنا رؤيته اليوم من جهامة الفن الواقعي الحديث وخشونته ، وإن كوربيه لم يكن بحكي قصصاً في لوحاته أو بصور أحداثاً درامية خلاصة البريق كما يفعل الرومانتيكيين الحقيقيين بل يختلف كثيراً من حيث صياغة الموضوع وإن الاختلاف بين الرومانتيكية والواقعية ، هو أن العمل الفني في الرومانتيكية تبدو أهميته على ما يثيره من انفعال ، أما الواقعية ، فكان الواقعيون يرون أن تسجيل الواقع هو الأمر الجوهري .

وكان يعتقد كوربيه أن الواقعية فن ديموقراطي ولم يلبث أن أصبح أشهر

رسام واقعي في عصره وقد بلغ صيته في الواقعية وقد كافح كوربيه في سبيل الواقعية ودعا أن يرسم الفنان ما يراه دون التقيد بعرف أو تقليد ودون السير كذلك في ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة في عصره ، ومن معيزات مدرسته الابتعاد عن الخيال وتمثيل الواقع الجميل وتجسيده ، المأخوذ من واقع حياة الناس الشعبية اليومية ومن مختلف الطبقات ، وعندما رفضت هيئة المحكمين من الاكاديمين عرض أعمال كوربيه في قصر الفنون اثاره الغضب وأقام له معرضاً بجوار هذا القصر سماه جناح الواقعية وملاه بلوحاته وأضعاً على مدخله لافتة كتبت عليها العبارة التالية الواقعية ، (معرض وبيع) عرض فيه أربع وأربعون لوحة وكان من بينها لوحة كبيرة تدعى مرسم الرسام وتتميز بتكوينها الغريب حيث نرى مرسماً شاسعاً معتم السقف فقد استرعت انتباه النقاد والمشاهدين في المعرض وتجمع هذه اللوحة جماعة من أصدقائه من الأدباء وموديلاته ، ونفسه وهو يضع اللمسات الأخيرة على لوحة جميلة تمثل منظرًا طبيعيًا وقد وقفت خلفه موديل عارية تتأمل اللوحة بينما وقف من الناحية الأخرى صبي صغير يرقب مشدوها لمسات الفرشاة .

مقاهي باريس :

كانت مقاهي باريس تقع في الحي اللاتيني وعلى الضفة اليسرى من نهر السين وأشبه ما تكون بالنوادي التي يلتقي فيها الفنانون من الشباب الثائر على القواعد الأكاديمية والتقاليد الاجتماعية على حد سواء فيحدث بينهم النقاش والجدل حول الأساليب القديمة والحديثة وقد يصل النقاش والجدل بين الفنانين المشهورين إلى الصراخ الصاخب وأحياناً إلى العراك يستخدمون فيه الكراسي وقناني المشروبات . وقد يساعد نقاش بعض الفنانين غير المشهورين إلى التوصل إلى بلورة

بعض المفاهيم المتعلقة بتطور الفن ، وأبداء بعض الآراء ووجهات النظر بشأن نزعات أو نظريات جديدة تطرح عليهم وفي أحد تلك المقاهي كان يلتقي الرسام (كوربيه) والشاعران بودلير وجوتيه وغيرهما من الكتاب المجددين وفي مقهى آخر يدعى جيربوا كان يلتقي فيها الرسامون الشبان الذين انشأوا فيما بعد ما يسمى بالمدرسة التاثيرية وكان الرسام ادوارد مانيه Edouard Manet ١٨٣٢ - ١٨٨٣ ممن كان في ارتياد هذه المقاهي .

٢٠- جماعة الباربيزون :

في الربع الثاني من القرن التاسع عشر أخذ عدد من الفنانين يفرون الواحد تلو الآخر من باريس لاجئين إلى قرية صغيرة تدعى (باربيزون) Barbizon عند أطراف غابة (فونتنبلو) Fontainebleau وكانوا ينصبون حوامل لوحاتهم في الهواء الطلق لرسم مناظر الغابة أو القرية بعيداً عن مراسمهم وقد تميزت لوحات هذه الجماعة من الفنانين جماعة الباربيزون بجمالها الطبيعي ونظرة الوانها، وكان زعيم هذه الجماعة يدعى (تيودور روسو) Theodore Rousseau ١٨١٢-١٨٦٩م، وكان هذا الفنان شديد التعلق بالطبيعة فعكف على دراستها مدققاً في رسم كل صخرة وكل شجرة وكل غصن وكل ورقة ، واتخذ أسلوباً أقرب إلى تسجيل معالم الطبيعة تسجيلاً حرفياً ، ومن أعضاء هذه الجماعة أيضاً (شارل دوبيني) Charles Daubigny ١٨١٧ - ١٨٧٨ الذي يعد من أعلام هذه الجماعة واشتهر برسم المناظر الطبيعية ذات الطابع الفئائي الذي تميز به عن غيره من جماعته .

وهناك رسامان آخران ينسبان أحياناً إلى جماعة باربيزون عن طريق الزمالة وهما (كامي كوروه) Camille Corot ١٧٩٦-١٨٧٥ وكان يعكف على رسم المناظر

الطبيعية في أسلوب رقيق ولطيف يضفي عليه شبه غلالة شفافة تبدو كأنها من عالم آخر ، وعندما يرسم هذه المناظر يقوم على دراسة عميقة لعناصر المنظر وألوانه وبشكل متقن للغاية وتبدو بعض المناظر الطبيعية التي رسمها يغشاها الضباب ، ورسم أيضاً الصور الشخصية وكانت صلته بجماعة الباربيزون أقرب إلى الزمالة منها إلى الانتماء .

وأما الرسامين الآخرين الذين ينسبون أحياناً إلى جماعة باربيزون بصلة الزمالة هو (جان فرانسو ميه) Jean Fancois Millet و (هونوريه دوميه) Hon-ore Daumier وهما اللذان سرّ ذكرهما علينا قبل قليل واستطاع جماعة الباربيزون من اكتشاف أشياء جميلة في الطبيعة وإضاءتها بنور إلهامهم وحظيت أعمالهم فيما بعد بتقدير وإعجاب نقاد الفن والمثقفين والجماهير . وبعد أن نظر إليها في البداية رجال الصالون والأكاديمية باستهزاء وبخاصة من الباريسيين .

النزعة البوهيمية :

وفي فترة من الحياة الفنية والأدبية في فرنسا شاعت النزعة البوهيمية وصور (هنري ميرجيه) في قصته الشهيرة مشاهد من حياة البوهيمية في تلك الفترة وتأثر بعض الفنانين بهذه النزعة منهم الفنان ادوارد مانيه .

٣- التأثرية فن (التصوير الانطباعي) :

في ربيع عام ١٨٦٣ قدم الرسام ادور مانيه صورة إلى محكمي الصالون بباريس فرفضت ورفضت معها صور العديد من الشباب الفنانين الذين كانوا همّسمسين للتفسير وعددها أكثر من ٤٠٠٠ لوحة ومن بين اللوحات التي رفضت

لوحات (هويسلر) و (سيزان) و (بيسارو) Pissarro مع أن مانيه عرضت له لوحتان في صالون عام ١٨٦١ ويبدو أن اشتداد الروح الثورية بين شباب الفنانين في ذلك العهد قد زاد من تعنت وتزمت هيئة التحكيم لصالون عام ١٨٦٣ في اختيار صورهم ، وقد سبب هذا الرقص ضجة كبيرة واحتجاج شديد من هؤلاء الشباب الذين اعتبروا هذا القرار اجحافاً بحقهم وقدموا التماساً إلى نابليون الثالث وحملوه على اصدار مرسوم يقضي بإقامة صالون آخر لهم في نفس المبنى الذي أقيم فيه الصالون الرسمي وأقبل الناس بشكل أفواج ومجاميع على معرضهم ، وأخذ بعضهم يتهكم ويسخر من اللوحات المعروضة والمرفوضة وقد كان من بين هذه المعروضات مثلاً لوحة الفتاة البيضاء للرسم (هويسلر) وغذاء على الشعب (مانيه)، وتعد الآن هذه اللوحات من روائع الفن الحديث التي تفخر متاحف العالم باقتنائها ، وكان هذا المعرض بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن وأطلق على هذا المعرض في النهاية باسم معرض التأثيرين ، وإن اسم التأثيرية جاء من اسم لوحة رسمها مانيه بعنوان (تأثر) فاستخدم أحد النقاد الجزء الأول من هذا العنوان يؤثر ، تأثر ، مؤثر تأثر بقصد السخرية والتهكم وفي إبريل سنة ١٨٧٤ أقام التأثيرين المعرض الأول لهم شارك فيه حوالي ثلاثين رساماً ومنهم سيزان . وفي المعرض الثاني ١٨٧٦ امتنع سيزان عن الاشتراك وفي المعرض الثالث ١٨٧٧ تظاهر الجمهور تاييداً لهم ، وفي المعرض الرابع ١٨٧٩ صار الاقبال شديداً وفي المعرض الخامس الذي أقيم عام ١٨٨٠ زاد عدد المتخلفين منهم مونييه و ثم أقاموا المعرض السادس والسابع الذي كان كبيراً ولم يتخلف عند سوى (ديجا) و سيزان، وأما في المعرض الثامن وهو آخر معارض التأثيرين اقترح (بيسارو) عندئذ دعوة اثنين من شباب الفنانين للاشتراك في هذا المعرض وهما (بول سيناك) Paul Signac ١٨٦٣ - ١٩٣٥ الذي كان من أشد المعجبين بمونييه وجورج سيرا الذي كان بيسارو مولعاً بنظريات سيرا الدقيقة فيما يتعلق بفصل الألوان التنتيطية ،

وكان بيساور اشد التأثيرين تواضعاً وتعلم أسلوب (سيرا) التقني ونهج على منواله ، واما مونييه فقد كان ميالاً إلى رسم المناظر الطبيعية وبلغ فنه ذروته من خلال قيامه بسلسلة من التجارب فصور زنايق الماء وهي تطفو على سطح بركة في ضاحية جيفرين بالقرب من باريس ، وتبدو الزنايق في بحر من الضياء والألوان ، واما رنوار كان مولعاً ومهتماً دائماً بتصوير الأشخاص وعرف باستخدام الألوان القزحية وقد توطدت مكانة (رنوار) بعد اقامته معرضاً خاصاً في عام ١٨٨٣ بقاعة (دوران رويل) ضم سبعين لوحة من ابدع اعماله ... واما (ديجا) الذي يعتبر أول من فاز بالشهرة بين جماعة التأثيرين ، وكان ديجا يستخدم في البداية الألوان الزيتية ويضيف إليها كمية كبيرة من زيت النفض لتبدو أشبه بالألوان الجواش Gouache وكان من عاداته دائماً أن يحدد الأشكال تحديداً واضحاً بقلم الفحم ، وقد ابتدع أسلوباً خاصاً في استخدام الألوان المتكسرة التي يزحف بعضها على بعض زحف الأمواج مما اكسب لوحاته تالقاً وشعشة وعمد إلى الجمع بين ألوان الزيت والجواش والباستيل في لوحاته وأخيراً استخدم الباستيل بمفرده ولكنه كان يعالج اقلام الباستيل بالبخار ، وقد استخدم الباستيل هذا في تخطيطاته السريعة وكان ديجا سريع التسجيل للحركات ، كحركات الراقصات اللواتي اولع برسمهن وفي لوحات ديجا رسم نساء في حياتهن اليومية مثل نساء يرقصن ونساء يفتسلن ويجفن أجسامهن أو يمشطن شعرهن . ولا نكاد نجد فناً آخر قد بلغ من المقدرة على التعبير عن حيوية ورشاة وجمال جسم المرأة وحركاتها كما بلغها ديجا ولقد كان فناً أصيلاً ومبدعاً بحق .

وبالرغم من أن هؤلاء الفنانين ينتمون إلى المدرسة التأثرية إلا أنهم يختلفون في أساليبهم في استخدام اللون وتميز كل واحد منهم بطابعه الشخصي في طريقة الأداء .

وإن الاختلاف بين أسلوب الأكاديميين والتأثرين يكمن في أن الخط عند النوع الأول يعتبر العنصر الجوهري في الرسم باعتبار أن الخط هو الذي يخلق الصورة أو القاعدة الأساسية أو الهيكل الأساسي الذي تنبني عليه اللوحة ثم يأتي اللون بشكل ثانوي ليستخدم ملء الفراغ بين الخطوط .

في حين تظهر أهمية اللون عند التأثرين ، واعتبرا الضوء الساقط على الأشياء الملونة كنور الشمس أو نور السماء مثلاً وما تعكسه هذه الأشياء نتيجة سقوط الضوء عليها من ألوان على من يجاورها من الأشياء وهذه هي طريقتهم الخاصة والجديدة في تسجيل ما تبصره عيونهم من انعكاسات ضوئية لونية ويتلخص أسلوبهم في تصوير انعكاسات الأضواء تصويراً مباشراً دقيقاً على الأشياء وإظهار لمسات الفرشاة على اللوحة بشكل يقع لونية أو نقط أو مساحات صغيرة متكسرة بجوار بعضها البعض بشكل غير مزوج وصافي ، وعندما نبتعد عنها بمسافة معينة تبدو لنا الألوان وكأنها معزوجة وصافية ، وهم بذلك حصروا أهميتهم في تصوير الاحساسات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة مباشرة على شبكة العين، وكان علم البصريات قد اكتشف اذ ذاك أن هذه الاحساسات إنما ترجع فقط إلى الضوء الذي تعكسه الأشياء على عصب البصر . ويرى التأثريون الضوء كما نراه لدى مروره بمنشور من البلور وذلك لأن هذه الأضواء أثبت علم البصريات هي العناصر الأساسية التي تتألف منها هشتي الألوان التي تعكسها سطوح الأجسام وبهذه الجزئيات من الألوان الصافية يخلق الفنان التأثري ما يوحي بالشكل الاستدارة والمسافة والعمق والظل .

وكان الرسام الايطالي (تيتسانو) Tiziano ١٤٧٧ - ١٥٧٦ قد فطن في أواخر حياته إلى تأثير الضوء في تقطيع سطوح الأجسام وتقسيمها إلى مساحات صغيرة من الألوان وجاء بعده الرسام الاسباني (فيلاسكين) Velasquez ١٥٩٩ - ١٦٦٠

فأستخدم درجات من الألوان في تصوير الظلال الكثيفة واللطيفة التي تشبه إلى حد ما أسلوب التأثيرين وإن كانت تقتصر على الألوان الرمادية .

ويعتبر التأثيريون أول من قاموا بتطبيق النظريات الحديثة ، فيما يتعلق بقوانين البصريات وفيزيائية الضوء وكيميائية الأصباغ تطبيقاً عملياً وبفضل ذلك لم تعد الظلال ترسم سوداء أو بنية كدرء فهي على الجليد تبدو زرقاء أو بنفسجية .

وكان من أهم الاكتشافات التي أبهجت التأثيرين استخدام ما يسمى بالألوان التكميلية في صورة ظلال بجوار ما يسمى بالألوان الأساسية ومن المعلوم أن الألوان الأساسية هي ثلاثة ألوان ، الأصفر والأحمر والأزرق ، وكان الفنانون التأثيريون يستخدمون اللون البنفسجي المؤلف من الأزرق والأحمر ظلاً للون الأصفر واللون الأزرق ظلاً للون البرتقالي المؤلف من الأحمر والأصفر ، واللون الأحمر ظلاً للون الأخضر المؤلف من الأصفر والأزرق والعكس بالعكس ، واستعمال هذه الألوان المتضادة متجاوزة فيزيديها رونقاً ونضارة ، وعدم التأثيريون إلى استخدام الألوان التكميلية فأرجعوها إلى عناصرها الأساسية فبدلاً من استخدام اللون الأخضر مثلاً بجوار اللون الأحمر أخذوا يخلطون اللون الأخضر إلى لمسات صغيرة ومتلاصقة من اللونين اللذين يتألف منهما أي الأزرق والأصفر ومع أن هذين اللونين يبدوان للمشاهد كأنهما لون واحد أخضر لأن العين تتولى بنفسها عملية مزجها ، فإن هذا الأسلوب يضيفي على الألوان مزيداً من اللالاء حتى ليخيل للمرء أنها تومض وتبرق .

وقد ترتب على هذا الأسلوب أن الرسام لم يحاول إخفاء ضربيات الفرشاة أو آثارها ولكن عندما يتتعد المشاهد عنها يترأى له وكان هذه الضربات أصبحت متلاشية تماماً .

٤ - الانطباعية وما بعدها :

بعد أن تولد مركز التأثيرية في أواخر القرن التاسع عشر أقبل عليها أفواجا من الاتباع المقلدين وظهر عدداً آخر من كبار الفنانين في أعقاب التأثيرية هم جورج سيرا Georges Seurat ١٨٥٩ - ١٨٩١ الذي تصادى في فصل الألوان على الطريقة التأثيرية إلى حد تغطية اللوحة بأكملها بنقط صغيرة جداً من الألوان الصافية المتقاربة جداً . وقد أصبح يعرف هذا الأسلوب فيما بعد باسم التنقيطية أو التقسيمية .

وأما (بيسارو) الذي تأثر بأسلوب سيرا على الرغم من كبر سنه وسار على نهجه . وفي عقب معرضهم الرابع الذي أقيم عام ١٨٧٩ أخذ يظهر تحولاً واضحاً في موقف الجمهور من التأثيريين ، على الرغم من حدوث بعض عوامل الشقاق بينهم وهو أن رنوار وسيزان ومونيه كانوا يطمعون في عرض لوحاتهم بمعرض الصالون الذي لم يكن من الممكن أن يتحقق إلا بمقاطعة معارض التأثيريين وكذلك شعور هؤلاء الفنانين بالنضوج الفني أكثر من غيرهم وازدياد مقدرتهم الفنية واشتد الاختلاف بينهم تبعاً لرغباتهم وميولهم ونزعاتهم الفنية وطموحاتهم ، وهكذا تخلف رنوار وسيزان عن الاشتراك في معرض التأثيريين الرابع وتخلف معهما مونيه في الاشتراك في المعرض الخامس الذي أقيم عام ١٨٨٠ وثم ازداد عدد المتخلفين في المعرض السادس الذي أقيم في السنة التالية . في حين أن (رنوار) لقي نجاحاً كبيراً في صالون عام ١٨٧٩ مما حفز زميله مونيه على عرض لوحتين في الصالون عام ١٨٨٠ ، وأخفق سيزان في هذا الصالون ولم تعرض له سوى لوحة واحدة ولأول مرة في حياته في صالون ١٨٨٢ . ويرجع الفضل (لبيسارو) الذي دفع سيزان إلى احضار الطبيعة ، الذي أخذ الأخير طلاقته وجرائته في استخدام الألوان واستضاءتها فجعل سيزان من نصائح بيسارو أساساً لأسلوبه الخاص في

بناء جسم الصورة بواسطة الألوان بدلاً من استخدام وسائل التجسيم وكان سيزان يتخذ من أسلوب (ديلاكروا) مثله الأعلى ، وأعجب بأسلوب كوربيه في استخدام سكن التصوير ، حيث كان يحمل بسكينته كميات هائلة من اللون ويضعها على اللوحة ، وكان يتناول حفات من الألوان فيبسطها بيده مباشرة على سطح اللوحة وبشكل مفرط في حين كان (كوربيه) يستعمل الألوان بالسكين في قصد واعتدال ، وكان سيزان يبالغ في استخدام اللون الأسود ، والمعروف عن سيزان انه يضع طبقات سمكية من أي لون يتناوله فتبدو ثقيلة تتصف برومانتيكية جامحة مقبضة ، وأحياناً يبلغ به الأمر في ملء ملعقة كبيرة بعجينة الألوان ثم يلطخ بها لوحته بلطخات ثقيلة وخاصة في لحظات الهيجان ، وقد أنتج عدد من اللوحات بهذه الطريقة مثل الصبوات السوداء و (الاغتصاب) و (الاغتيال) وشتى (أو لمبياته) .

وبعد ذلك أخذ سيزان يرسم المناظر الطبيعية مع ببسارو فبدأت ألوانه تستنير وتزهو أكثر من السابق ومع مرور الزمن تطور أسلوبه في استخدام الألوان وأخذ يستخدمها بلطف واعتناء وبدراية وتأمل فظهرت ناعمة الملمس .

وفي مرحلته الأخيرة رجع سيزان إلى استخدام نوع من العجائن السمكية باعتهاء وثاني دون تخفيف أو خربشة مثلما كان يعمل في السابق .

وانجز سيزان العدد الكثير من المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة وفي سنواته الأخيرة قبل وفاته عاد سيزان إلى ولعه القديم بالتكوين الكبير لأشكال عارية في مناظر طبيعية ، وكان منحني سيزان تجاه المناظر الطبيعية والحياة الساكنة تجريبياً دائماً ، وشعر بيكاسو وبراك بأهميتها ومهدت تصريحات سيزان الأخيرة إلى ظهور التكعبية .

فاطلق سيزان العبارتين التاليتين وهما (إن كل ما في الطبيعة ينطوي على

صورة الأسطوانة أو الكرة أو المخروط) وأكملها (بالنظر في الطبيعة إلى الأسطوانة والكرة والمخروط وأضعاً كل شيء في مكانه المناسب من المنظور بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح جميعاً نحو نقطة مركزية) ، بمثابة النواة التي انبثقت منها الحركة التكعيبية في مطلع هذا القرن ، أما العبارة الثانية التي حدد بها هدفه وما حققه بالفعل فهي قوله (لقد أردت أن أجعل من التأثرية شيئاً متيناً باقياً كالأيات التي ترى في المتاحف) .

وهنا ظهر أيضاً فنسنت فان جوخ Vincent Van Gogh ١٨٥٣ - ١٨٩٠ الفنان الهولندي الذكي والبارع ، وكانت العاطفة تسيطر على حياته وهي عاطفة الحب للإنسانية وللبنساء الكادحين ورغبته في مد يد العون إليهم دون كبرياء وقد كانت حساسيته المرفهة تتجه نحو فائدة الآخرين وليس نحو نفسه وقد استطاع في نهاية الأمر أن يجسد هذا الحس المتأجج والعاطفة المتدفقة الشديدة في صورة جديدة من صرر الفن هي التعبيرية Expressionisme وتعتبر رائدة فان كوخ لوحة (أكل البطاطة) التي رسمها خلال سنة حياته الفنية في هولندا تماثل نسق (ميلييه) الذي كان يقلده وقدّم (فان كوخ) إلى باريس في عام ١٨٨٦ وعاش فيها قرابة عامين برفقة أخيه وتعرف على (بيسارو) و(غوغان) و (لوتريك) و (بيزنار) و (سينياك) دون أن يحس منهم بالآلفة معه أو بالعطف عليه وإنكب على دراسة أعمال (ديلاكروا) و (مونتسيلي) ثم الانطباعيين مثل (مونيه) و (ديجا) وأخيراً انتهى به المطاف إلى اختيار الطليعيين رواد الانطباعية الجديدة والتركيبية مثل (سينياك) و (بيزنار) بالتعاقب فرسم في ذلك الوقت لوحته (حقل قمح مع قُبْره) في حزيران أو تموز من عام ١٨٨٧ كان قد بلغ تفسيره الشخصي للانطباعية التي شكلت بداية أسلوبه الناضج ، وكان التكوين لديه هو البساطة ذاتها مع نزوع إلى التماسق يغمر الضوء الصورة والألوان عالية النغمة وتمتزج ببعضها البعض لتدل

على أن فان كوخ قد فطن إلى الألوان المحلية ومكملاتها كما أدرك ضوء الشمس والظل فرسمهما ، والشئ المذهل هو ما نراه في ضربات فرشاته التي تبدو شديدة متوترة وواضحة في نفس الوقت ، ورسم فان كوخ الطبيعة مباشرة على القماش كما رآها أمامه وثم غادر باريس إلى بلدة آرل بمقاطعة يوزفانس في جنوب فرنسا في شباط عام ١٨٨٨ وفي تلك البقعة المشمسة تفتتح فنه عن شراء جديد ولم يستخدم اللون رسام بهذه الغزارة قط قبله ولم يسبق أن ترك فرشاته على سطح القماش بهذا الجلاء كما فعل فان كوخ ، ومن أشهر أعماله البساتين ، الجسر المتحرك ، الحصاد ، أكوام القش، القوارب على الضفاف ، صور ساعي البريد ، الشاعر والفأدة ، عباد الشمس ، البيت الأصفر ، في المقهي الليلي ، غرفة النوم ، وصورة صديق وغيرها .

ومشكلة فان كوخ هي مشكلة رسام يطمح إلى أن يعبر في فنه عن انفعالات الإنسان المريعة ونقله العواطف التي تختلج نفسه ، وكان يلجأ إلى لمسات الفرشاة المتعددة الألوان التي تعلمها أصلاً من التأثيرين إلا أن لمساته كانت تبدو أعرض وأقوى وأشد انطلاقاً وكل لمسة تحدث تأثيراً جيداً مختلفاً على من يجاورها من لمسات وتخدم لديه غرضاً آخر وقد شرح هو نفسه هذا التباين في الغرض والأسلوب في رسالته لأخيه إذ قال فيها إنني بدلاً من محاولة نقل ما أراه نقلاً أميناً استعمل اللون اعتسافاً دون تقيد بالطبيعة من أجل التعبير عن نفسي تعبيراً أقوى ، واستخدم فان كوخ الألوان في صورة موجات مَوَّارة تتدفق تتدفق العاطفة الجياشة لتحقيق ما كان يدعو به زواج الشكل واللون وهو على خلاف التأثيرين من أمثال سيرا ونمتمته في استخدام النقاط المتجاورة ، فكان كوخ يزحف بفرشاته زحفاً قوياً طليقاً مجدداً بالألوان نابضة خفاقة ، تلك التبسيطات العريضة التي تجعل منه ريث دوميه Daumier فكان أكثر ما يعشق اللون الأصفر ويعتبره لون الحب في نظره ، ويبدو ذلك في رسمه لعباد الشمس .

وهناك فنان آخر عاصره اسمه بول جوجان Paul Gauguin ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ،
التي أدت به تجاربه الفنية العديدة والمتنوعة إلى استنباط نمط جديد من الفن دعاه
(التأليفية) Synthetisme وقد التهمت حياة فان كوخ مع حياة هذا الفنان في فترة
وجيزة من الزمن عن طريق الصدفة ثم انفصلا ليمضي كل واحد منهما في طريقه
الخاص وما لبثت أن توثقت أواصر الصداقة بينهما فأخذ الأول يبادل بلوحاته
وبألوانه وأدواته فأعطاه صورة الأب (تائجي) .

والتأليفية التي ابتدعها جوجان تجمع بين الطبيعة (أي الواقع) والفكرة التي
تختلج في نفس الفنان مع إيجاز أشكال الطبيعة بل تحريفها في بعض الأحيان
والمبالغة في ألوانها بل تغييرها من أجل إبراز فكرة الفنان أو الرمز إليها ومن هنا
كانت تسمية هذا المذهب بـ (التأليفية) أو الرمزية Symbolisme وإن كان جوجان
لم يلبث أن سخر هو نفسه بهاتين التسميتين .

والرمزية عند جوجان تشير إلى معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها وقد
استفاد جوجان من فن فان كوخ كثيراً ، ولما عاد جوجان بعد ذلك إلى باريس أقام
معرضاً مع أتباعه من (بونتا فان) في مقهى (فوليان) Volpin وكان له صدى بعيد
المدى في نفوس العديد من الرسامين الشباب وفي سبتمبر انتقل جوجان إلى بلدة
أخرى على شاطئ بريتاني تدعى (ليولدو) Le pouldou ، وهناك رسم عدة
لوحات هامة منها لوحة المسيح الأصفر وكان جوجان في لوحاته الأولى المتسمة
بهذا الطابع يبدو متأثراً إلى حد ما بالفن المصري القديم ، وقال عن الفن الفارسي
والكمبودي والفن المصري إنها عين الجهل تلك التي تسند إلى كل شيء لوناً ثابتاً لا
يتغير إنما العين تبحث عما يشرحها عن طريق الفن ففنيها طعاماً بهيجاً لا طعاماً
يغنها .

وأخيراً قرر الرحيل إلى جزيرة تاهيتي من جزر المحيط الهادي وساعده

اصدقاؤه على ذلك ببيع ثلاثين من لوحاته وبعد رحلة طويلة استقر به المقام في قرية ساحلية صغيرة من قرى (تاهيتي) وشعر وكأنه في جنة الفردوس الذي كان يحلم بها ورسم حسناوات (تاهيتي العاريات الصدور) من فتيات القرية نوات البشرة النحاسية. وفي نوفمبر سنة ١٨٩٣ اقيم معرض له في قاعة (دوران رويل) الشهيرة لأعماله التي رسمها في جزيرة تاهيتي ، وتمرد جوجان فيما بعد على التأثيرين ومبدأ محاكاة الطبيعة وتمرد على فكرة التوازن (السيمترية) التي تعتبر المثل الأعلى في الفن الاغريقي ، واعتمد أسلوبه الجديد القائم على الخطوط الموجزة والسطوح العريضة والألوان الصافية الساطعة الناشئة في بعض الأحيان .

٥ - النحت الانطباعي :

وشملت التأثيرية النحت اضافة إلى الرسم وكان النحات أوغست رودان ١٨٤٠ - ١٩٧٠ الذي حاول الخروج عن القواعد الأكاديمية في النحت فرفضت أعماله في الصالون وتعرف على مونييه ، وبعض الرسامين التأثيرين ومن مميزات لم يهتم بالشكل الواقعي والتجريد بما يشاهد أمامه واعتمد على الحدس والالهام ، فمنح منحوتاته المعنى والرمز والحركة ، وحرر النحت من القيود الأكاديمية وفتح باب الحرية للنحات فأتجه النحت على يده نحو الأسلوب التأثيري الذي فتح الطريق أمام النحاتين فعالجوا تماثيلهم المدورة ونحتهم البارزة (الريليف) بأسلوب تأثيري بترك آثار الأزميل عليها دون صقل أو تنعيم ، فتبدو هذه الآثار بشكل نتوءات أو زعانف عندما ينكسر الضوء عليها . ومن أهم أعمال (رودان) الرجل ذو الأنف المكسور وعمل بعض التماثيل التجريدية في أواخر حياته ، ومما ميز رودان عن رفاقه النحاتين هو وعيه بالضوء الذي كان عنده شيئاً رائعاً ، وكان لودان منافساً واحداً انطباعياً ذو شأن رفيع في الفن وحساس للضوء والحركة

واستبقى مادة موضوعه من الحياة اليومية كما هو واضح في نحتة محادثة في حديقة لعام ١٨٩٣ وهو النحات (ميدرا دو روسو) ولم يقتصر وجود التأثيرية والانطباعية في فرنسا فحسب بل انتشرت في كل أقطار أوروبا بعد أن استهوت أنصاراً لها ونقلها فنانون من جنسيات متعددة عملوا أو درسوا في بلدان أوروبية إلى بلدانهم وليس عجباً أن نجد رسامين عرب في أقطار عربية متفرقة ينتجون أعمالاً مماثلة لأعمال سيزان وفان كوخ وجوجان

وإن أوضح مثال لتأثيرات الانطباعية صورة (الفتاة البيضاء) للرسم الانكليزي الأمريكي الولادة (جيمز أبوت مكينل وسلر) ١٨٣٤ - ١٩٠٣ الذي قضى معظم حياته الفنية في أوروبا والفتاة البيضاء خير مثال للانطباعية الانكليزية، فالتكوين وطريقة الأداء لا تختلف عن عمل معاصريه الفرنسيين أمثال مانيه و (ديجا) وصديقه الحميم (هنري فانتان) لا تور ١٩٣٦ - ١٩٠٤ ، وصورة الفتاة البيضاء خصائص أخرى لا يمكن أن نعزوها إلى الطبيعة ، وقد سبق لأكاديمية لندن الملكية أن رفضت عرضها قبل أن يرفض الصالون الرسمي بباريس عرضها

٦ - الرمزية :

وفي أعوام الستينيات من القرن التاسع عشر مضى (دانتى غريبيل روزيتي) ١٨٢٨ - ١٨٨٢ يجرب الرمزية في اللون وحين رسم بيانا بياتريكس (بياتريس المقدسة) إحياءً لذكرى وفاة زوجته في عام ١٨٦٢ كان هدفه الاحتواء الرمزي لوفاة بياتريس ، وكان دانتى التي نسبها إليها تعريفاً ، إن الصورة ترينا لحظة صعود بياتريس إلى السماء فهي تجلس في شرفة تطل على المدينة وكأنها في غيبوبة وكان لكل لون استعمله روزيتي معناه الواضح الأحمر للطائر رسول الموت وشكل

الحب والأبيض للمخدر الذي يجلب النوم والأرجواني والأخضر لثياب بياتريس وهما مزيج من العذاب والأمل بالتعاقب ، وتكشف رسوم روزيتي الأخرى التي أنجزها في ستينيات القرن الثامن عشر عن استغلاله نوعاً آخر من اللغة الرمزية ذلك هو الخط ، فالانحناءة المتموجة لخصلات الشعر المنسدلة تجد صداها في طيات الرداء مما يولد شعوراً بيناً بالاثارة والفخامة ، كما استثمر اللهبة النقية والأشكال الحلزونية رسام رمزي آخر هو وليم بليك للتعبير عن الاثارة الحسية لنساء ساحرات نصفيات الطول يحملن أسماء فينوس أوليليث أو عشتاروت ، وقد مهد زوريتي الطريق لظهور الرمزية التجريدية وبعد وفاته تولى أدوارد برن جونز ١٨٣٣ - ١٨٩٨ أحد أتباعه المخلصين مواصلة هذا النمط الرمزي فخلق عالماً مثالياً من الأشكال الاسطورية في مشاهد غريبة لا تنتمي إلى هذا العالم .

وثم تبوأ (غوستاف مورو) مكانة معائلة واستخدم الرموز في رسومه بصورة أكثر صراحة من زميله بوئي الذي عاصره ، وظهرت أعماله غريبة الأشكال والأطوار فيها خليط من الخيالية والرهبنة ، وتتلذذ على يديه كل من ماتيس وجورج روو .

الوحدة الرابعة

التصوير والنحت في القرن العشرين

- ١ - الوحشية .
- ٢ - الحركة التعبيرية في ألمانيا .
- ٣ - الحركة التكعيبية .
- ٤ - الحركة المستقبلية .
- ٥ - الحركة الدادائية .
- ٦ - الحركة السورالية .
- ٧ - الحركة التعبيرية التجريدية .
- ٨ - مدرسة باريس .

الوحدة الرابعة

التصوير والنحت في القرن العشرين

١ - الوحشية / الحوشية :

في أعقاب الحركة التائرية وبعد مشاهدة ثلاثة من الرسامين الشبان وهم ماتيس وفلامنك وديران معرض فان جوخ التذكاري الذي اقيم عام ١٩٠١ ، استثار اعجابهم بوجه خاص أسلوب فان جوخ المحتدم في استخدام الألوان ، كما استثار اعجابهم بأعمال جوجان وبعد ذلك بعامين أسسوا صالون الخريف الذي افتتح لأول مرة في أكتوبر سنة ١٩٠٣ بعد أن انضم إليهم عدد آخر من الفنانين وكان أهم ما اشتمل عليه هذا الصالون معرض تذكاري لأثار جوجان وفي السنة التالية اقيم في الصالون في القصر الكبير معرضاً لأثار سيزان بينما اقررت حجرة لأعمال الجيل الجديد من الرسامين الثوريين ماتيس وديران ورووه ودوفي وباركية وفان دونجن فكان أن اطلق على هذه الحجرة بعض النقاد بقفص الوحوش ولم تدم الوحشية أكثر من خمسة أعوام ، ولكن بالرغم من قصر عمرها كان لها تأثير عظيم في تطور الفن الحديث لدى انسلاخه من القرن التاسع عشر وانتقاله إلى القرن العشرين وكان زعيم هذه الحركة هو هنري ماتيس Henri Matisse (١٨٦٩ - ١٩٥٤) وقد عرض ماتيس في عامي ١٨٩٤ - ١٨٩٥ عدداً من اللوحات التي انتجها وكان يبدو تأثيره واضحاً بشاردان Chardin ، الذي احتذى فترة من الزمن أسلوب التائريين وشرح في سلملة من التجارب الجديدة في ميدان التقطيعية متأثراً بسيرا ، واستخدم العجائن اللونية السمكية وتنسيق الاشكال المجردة من البعد الثالث / وأغفل الوحشيون عمداً علم المنظور وعسفوا بالأشكال

عسفاً واحلوا حدة الالوان مكان تجسيم الكتل فنرى ماتيس مثلاً في احدى لوحاته الاولى يرسم بدلاً من التظليل مستطيلاً من اللون الأخضر على جانب الأنف وخطاً عريضاً احمر للإشارة إلى الظل الذي يلقيه انحناء العنق وفي لوحة أخرى رسم شعر امرأة وحاجبها باللون الأزرق القاتم وجراً خطاً بلون أخضر من مفرق الشعر حتى الشفة السفلى ليدل على الأنف والشفة العليا وجعل الشق الأيمن من الوجه بلون أصفر والشق الأيسر بلون وردي ضارب إلى الصفرة أما أرضية اللوحة فقد فرشها بثلاث مساحات غير منتظمة من الأخضر والبرتقالي والأزرق الخرامي غير أنه من خلال هذه المناقضة الصارخة للواقع فإن اللوحة تبدو صورة امرأة وبرع ماتيس بذلك في نسج ألوانه وكأنها الأنغام الموسيقية في لحن آخاذ .

ظهر ماتيس قائداً لرسامين جدد في عام ١٩٠٥ عندما بلغ الخامسة والثلاثين من عمره مستمداً أسلوبه الجديد من أسلافه الأساتذة القدماء فتأثر بالفنانين (كورو) و(مانيه) و (مونيه) و (بيسارو) و (سيزان) و (غوغان) و (سورا) ومثال على تأثيره صوره كارميليينا التي رسمها في عام ١٩٠٣ التي توضح قدرة ماتيس على الجمع بين عدة تأثيرات ، ويعتقد من خلال هذه الصورة انه متأثر ب (فويلار أو لورتيك) .

فقد ركز ماتيس في أعماله على اللون والتكوين ومنح الالوان المحلية والوان الضوء والظل والتضادات المكملة كلها عناية ، وكانت خطوط التكوين وموضع الأشكال الرئيسية محسوبة عنده وفق معادلة هندسية ، وادخل الوقع العاطفي للخطوط الاتجاهية في حساباته وبذلك استخدم ماتيس الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تتأغم بهيج .

وإن ما تقدمه الوحشية في الأساس هو إعادة إقرار وجمع خصائص ما بعد الانطباعية معاً مما بدا ذا صلة في الاخص بالجيل الأحداث عهداً، فإذا كان ماتيس

قد اشاع فهما لسورا في كولبور فإن ديران الذي كان يصفره سنأ، مثله مثل صديقه مورييس فلامنك ١٨٧٦ - ١٩٥٨ الذي كان مفتوناً بفان كوخ كلياً . وأضاف ديران إلى نظام ماتيس الفكري شحنة عاطفية وكانت النتيجة استثمار اللون الممثل بصور مثل صورة (شخصية بشريط أخضر) ووسع ماتيس كتلة الصبغ المستطيلة في مساحات لونية منبسطة مطلية طلاءً خفيفاً فخلق بعمله هذا نوعاً جديداً من الفضاء والضوء في الرسم .

وفي الامكان رؤية هذا الاتجاه بذورته في اكبر لوحة رسمها ماتيس حتى ذلك الوقت هي (بهجة الحياة) بين عامي ١٩٠٥ - ١٩٠٦ فهي تكرر من ناحية رسالة ترف وهدوء ولذة ، لكن بقياس أجل واقخم كثيراً ويتساوى بها الفرح مع السكون والالوان محررة من اية وزليفة زخرفية ، وكما قال ماتيس انها تغني معاً مثل الاوتار في الموسيقى . وتأثر ماتيس بالزخرفة الإسلامية وظهر هذا التأثير واضحاً في بعض أعماله .

٢ - الحركة التعبيرية في ألمانيا :

نشأت التعبيرية سيقاً فنياً في ألمانيا حوالي عام ١٩١٠ وهي محددة الآن أكثر بفن اواسط أوروبا وعرفت بعد الانطباعية وانضم تحت لواءها عدد من الرسامين جيمس انسور البلجيكي ١٨٦٠ - ١٩٤٩ وأدفارد مونخ Edvard Munch ١٨٦٣ - ١٩٤٤ النرويجي ، والنحاتين أرسيتيد ميلول ١٨٦١ - ١٩٤٤ والنحات ارنست بارلاخ ١٨٧٠ - ١٩٣٨ وجورج مين ١٨٦٦ - ١٩٤١ ، وأطلق روجر فراي على الفترة التي ظهرت فيها التعبيرية ما بعد الانطباعية ، وإن فكرة التعبيرية في الأساس هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات للرؤية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية ، وكما كتب فرانز مارك «نحن اليوم

نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعيين ، وبهذا التعريف يحق للتعبيرية أنن أن تحوي الفنانين كلهم تقريباً . وأول ما ظهرت بوادر هذه الحركة عند فان جوخ ومونخ وكاندنسكي وكوكوتكا وجيمس أنسور.

واقترن هنري ماتيس بالتعبيرية واعتبر اقترانه الفريد من نوعه وهو يعود إلى المسلك الذي أوضحه نصه المعنون ملحوظات رسام الذي نشر بباريس في عام ١٩٠٨ وترجم قوفاً إلى الألمانية والروسية فقد أعلن ماتيس ، التعبير هو ما اهدفه قبل كل شيء فأنا لا يمكنني الفصل بين الاحساس الذي اكته للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه ، التعبير وفق طراز تفكيري لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الإنسان أو تلك التي توضحها حركة عنيفة وأن ترتيب صورتي بأجمعها تعبري المكان الذي تشغله الأشياء أو الأشكال أو المساحات الفارغة حولها النسب كل ذلك يلعب دوره ، والتكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة التي هي رهن يدي الرسام بطريقة زخرفية للتعبير عن أحاسيسه ، كل قسم في الصورة عندئذ سيكون مرثياً وسيلعب الدور الذي أسند إليه سواء أكان رئيساً أم ثانوياً وكل ما لا نفع فيه في الصورة ضار ، إن العمل الفني ينبغي أن يكون منسجماً كلياً ، لأن التفاصيل غير الضرورية ستطفي في ذهن الناظر على العناصر الأساسية .

وإن تأثر بعض الفنانين الألمان بأعمال فان جوخ وجوجان هي التي كانت بمثابة الرأية الأولى التي التق حولها جماعة الفنانين الألمان الذين أسسوا جماعة التعبيرية ، ويعتبر ادفارد مونخ النرويجي أحد ركائز التصوير الحديث في أوروبا وقد توصل إلى أسلوب تعبري خاص وتأثر به التعبيريون في القرن العشرين مثل بيكاسو في المرحلة الزرقاء .

كما صعد نجم الفنان جيمس أنسور البلجيكي في التعبيرية منذ عام ١٩٠٨ ،

والنحات جورج مين الذي كانت معظم تماثيله رمزية لشباب من الجنسين وجمع في أعماله بين صفاء الخط الذي تميز به الفن الجديد والمذهب التعبيري المبكر ، ومن أشهر أعماله تمثال (القديس جون) حيث تبدو صوفية خالصة في ركوعه مع مهارة في الخطوط الخارجية للشكل .

وتميزت أعمال مونخ الذي يعد أعظم الرسامين الاسكندنافيين في التعبيرية التي تبدو بخطوطها الكثيفة الممتدة التي تبدو وكأنها تزحف كالأمواج إلى سماء الصورة ولكنها لا تلبث أن تتحدر وكأنها مشدودة إلى أسفل بقوة ثقلها ، والأشخاص يبدون في أعماله غالباً مطرقين واجمين في كلال وملل حتى عندما يتعلق الأمر بمشهد راقصين حيث يتوقع المرء بالطبع أن يرى بهجة وطرباً .

القنطرة :

وفي عام ١٩٠٥ أي في الوقت الذي ظهرت فيه الحركة الوطنية في فرنسا ، اجتمع في درس دن ثلاثة من شباب الفنانين الألمان فانشأوا جماعة تدعى القنطرة Die Brücke ولم يلبث أن انضم إليهم إثنان آخران من الرسامين كان أحدهما معروفاً من قبل بوصفه فناناً متمرداً مجدداً وهو اميل نولد Emil Nold الذي كان قد تأثر بدوميه وديلاكروا وبميه خاصة .

وفي عام ١٩١١ انشق كاندنسكي الروسي وفرانز مارك الألماني وكلي ومايك وميوتنر مع عدد آخر من الفنانين الألمان على رابطة الرسامين في ميونخ وأسسوا جماعة جديدة تدعى الفارس الأزرق Der Blaue Reiter أو الراكب الأزرق وقد اجتمعت في أعمالهم ألوان الفوترم الفاتحة إلى جانب أشكال التكعيبين الهندسية ، واستخدم فرانز مارك أسلوباً يختلف في مظهره عن أسلوب كاندنسكي وهو النفاذ إلى جوهر أو روح الأحياء والكائنات ومن أشهر رسامي الفارس الأزرق الرسام

السويسري بول كليه Paul Klee ١٨٧٩ - ١٩٤٠ الذي يبدو أن ربة الانجاز والخيال الجني قد اصطفتته من بين جميع الرسامين ابتداءً وورثاً لها ، فقد كان بوسع (كليه) أن ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيف إلى عالم الهمهمات والهسهسات والأشباح الراقصة وعالم النقوش المترققة على صفحات المياه وعالم الشياطين المطاردة السفن وحاملة على رؤوسها أهلة أشبه بنصال المناجل ومزدانة شعرها بنجوم ذهبية متألقة وعالم الآلات المزققة والقطط الضارية الناشبة بسحرها في صور طيور بعيونها المغطسة وعالم الأجواء المشحونة بالأحلام تمرق في أعماقها سهام مزققة. وزار بول كليه بلاد الشرق وتأثر بفنونها ، وهو أول من استلهم الخط العربي في لوحاته وفي عام ١٩٢٠ انضم كليه إلى مدرسة الباوهاوس وفي سنة ١٩٢٩ اقيمت معارض لآثاره في عدة متاحف المانية وسويسرية .

٣ - الحركة التكعيبية :

التكعيبية في أصلها موضوعة فكرية طرحها اثنان من الرسامين الشبان بيكاسو وبراك لممارسات معينة لاحظاها في رسم سيزان عام ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ويتلخص أسلوب التكعيبية في تحويل الأشياء الطبيعية إلى أشكال هندسية عبارة عن مكعبات أو مسطحات شفافة أو معتمة وقد ارتكزت على أعمال سيزان الأخيرة وتصريحاته كرد فعل مهندسي عن اختزال الطبيعة إلى أشكالها الجوهريّة كالاسطوانات والمخروطات والكرات وقد مرت التكعيبية بمراحل ، ففي البداية بدأ بيكاسو وبراك بتبني منحنى سيزان التحليلي التي أصبحت تدعى قتيما بعد بالتكعيبية التحليلية Analytical Cubism وكان يلجا الرسام إلى تجزئة الأجسام سواء أكانت وجه إنسان أو منضدة أو إناء أو أي جسم آخر إلى مكعبات ثم تجميع

هذه المكعبات وكأنها قطع أحجار منحوتة في بنيان جديد ، ولكن ما أن أصبح هدف التكعبيين هو الكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي حتى انطلق براك ذو النزعة التحليلية وبيكاسو ذو البدع في هذا السبيل قاطعين فيه شوطاً بعيداً وبعد التلاعب بهذه المكعبات توصلوا إلى المرحلة التالية التي اخذت المكعبات فيها تتحول إلى سطوح منبسطة متداخلة تبدو كأنها تتحرك تارة إلى الأمام وتارة إلى الوراء وتارة إلى أحد الجانبين ، وفي نهاية عام ١٩١١ قطع بيكاسو وبراك بالتكعيبية شوطاً كبيراً واستطاعا ببضع سنين تقطعت الأشكال إلى عناصرها الأساسية ثم استخلاص هذه العناصر لاعادة بنائها في صورة أخرى قد تتطوي أو ربما لا تتطوي على شبه ، بعيد عن الصورة الأصلية ، فإخذ يظهر اتجاهاً عكسياً متادياً إلى أن أصبح يدعى فيما بعد بالتكعيبية التركيبية Synthetic Cubism وكانت هذه المرحلة الجديدة بمثابة رد فعل للمرحلة التحليلية بعد أن بلغت في تحطيمها للصورة الأصلية جداً لا سبيل إلى تجاوزه .

واستدعى هذا التطور الجديد للتكعيبية اعادة نظر في صفتها واقترح كانويلر صديق بيكاسو (التركيبية) الذي كتب يقول (بدلاً من الوصف التحليلي باستطاعة الرسام إن شاء خلق تركيب للشيء بهذه الطريقة) أو كما قال الفيلسوف (كانت) : (صنع المفاهيم المختلفة معاً ، وأملك زمام تنوعها بإدراك حسي واحد) ، بعبارة أخرى وباستعمال المصطلح ذاته في النحت الافريقي فهو فن مدرك ذهنياً لا مدرك حسياً تتقدم فيه فكرة الشيء على أية محاولة لتسجيل مظهره .

وبحلول عام ١٩١٢ بلغت المناظرة الجمالية التي سبق أن اثرت في اعقاب وفاة سيزان بالظهور من جديد ، فالمنطق الذي سار بمقتضاه بيكاسو وبراك قدماً بلا تردد بدأ يحقق غرضه الآن مما شجع براك على الاستقرار في عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ليرسم سلسلة من لوحات الحياة الساكنة مع آلات موسيقية بأسلوب

تكميبي صرف بينما انتاب بيكاسو قلق متزايد ثانية دفعه إلى اتجاهات متفرعة مختلفة وتضمن أحد هذه الاتجاهات التوسع في الكولاج إلى بناء متكامل بأبعاد ثلاثة باستعمال فتات الخشب وعلب المقوي وغيرها مما يقع في متناول اليد واستعمل اللون البراق من جديد والرسم بالنقاط والضربات لتصعيد المحتوى الزخري لصوره ويبدو أنه أراد أن يعيد أيضاً الخاصية العاطفية المشبوهة لفترة ما قبل التكميبي المبكرة في صورته (امراة في كرسي) في عام ١٩١٣ فظهر من جديد العنصر التميزيقي المشوش مدعماً بقوة اضافية مستمدة من لغة بيكاسو السورية الجديدة .

هذا وإن تأثير التكميبي لم ينحصر في فن التصوير فحسب بل تعداه إلى الفنون الأخرى كالعمارة والاثاث والاضراج المسرحي وأشكال الأنية والفخار والحلي وصناعة المنسوجات والتصميمات الصناعية وكل ما هو ذو شكل عصري . وقد تبنى التكميبي بعد براك وبيكاسو عدد من الرسامين عرضت مجموعة من أعمالهم في صالون المستقلين في عام ١٩١١ كان الأول في سلسلة من العروض التي استمرت حتى قيام الحرب وكانت أبرع اللوحات في هذا المعرض عاريات في الغابة التي رسمها فيرناند ليجر (١٨٨١ - ١٩٥٥) في عام ١٩٠٩ - ١٩١٠ ، وواحدة من صورة (برج إيفل) لروبرت ديلوني (١٨٨٥ - ١٩٤١) .

قدم لنا بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٥) عدداً من الأعمال التكميبي مثل درايار ١٩٠٨ وأنسات أفينيون ١٩٠٦ - ١٩٠٧ وامراة في كرسي ١٩١٣ وحياة ساكنة منع كرسي خيزران ١٩١٢ ، وفتاة مع المندولين ١٩١٠ ، أما براك ١٨٨٢ - ١٩٦٣ قدم لنا الأعمال التالية أشجار في الايستاك ١٩٠٨ وفتاة مع المندولين ١٩٠٩ - ١٩١٠ والعارية ١٩٠٧ - ١٩٠٨ .

وهناك أسباني آخر غير بيكاسو ساهم مساهمة حقة ووحيدة في التكميبي في أثناء الحرب أنه خوان غريس ١٨٨٧ - ١٩٢٧ وهو صديق بيكاسو ونصيره ،

ولجأ غريس إلى التكميية في عام ١٩١٢ في مرحلتها التركيبية وربما كانت تلك طريقة في الرسم استجاب لها مزاجاً أكثر مما فعل بيكاسو وبرك ، وانكب فوراً على استخدام وصفة رياضية تماثل المقطع الذهبي في اعداد رسومه للحياة الساكنة وكان واضحاً أن النسب التجريدية لعبت دوراً أعظم في صوره مثل لوحة الشطرنج المرسومة في عام ١٩١٥ عنه في الأشكال الحقيقية أو بالأحرى أنه اختار أشياء مثل لوحة الشطرنج لأسباب تجريدية، وإن وصف غريس لممارسته الخاصة هو التعريف الكلاسيكي للمرحلة الأخيرة في التكميية التركيبية قال وأنا أسعى إلى أن أعمل مجسداً ما هو تجريدي فني فن تركيبي تنقيفي، وإن سيزان حول القنينة اسطوانة لكنني ابدأ بالاسطوانة وأخلق فرداً من نسق معين ، أنا أصنع قنينة فريدة من الاسطوانة وهذا ما يدعوني إلى أن ألفت لوحاتي من تجريدات الألوان وأضع تعديلاتي حتى تتخذ هذه الألوان شكل الأشياء .

ويبدو من هذا واضحاً أن بيكاسو وبرك وليجير حققوا بأسلوبهم التكميبي المميز ما يتفرد به الفنانون العباقرة من سطوة تقنية متكاملة .

وحدث في عام ١٩٣٧ حين دعي بيكاسو لرسم جدارية جناح حكومة الجمهورية الإسبانية في معرض باريس، ولتقمته العارمة من جراء قصف غرنيكا إحدى مدن الباسك وجعل منها بياناً جماهيرياً لا لبس في معناه قطعاً متضمناً رسالة غضب وعطف على ضحايا العنف والدمار هنا فجمع بيكاسو خيوط عمله المتفرعة معاً فانتج جدارية الفيرنيكا سنة ١٩٣٧ التي جاءت نتيجة العاطفة الشديدة لمرحلة الزرقاء المبكرة والتحلل التكميبي وإعادة تنظيم الشكل في مستوى فضائي جديد والخاصية المهيبة للأشكال الكلاسيكية والرمزية الخاصة غير الداعية في جزء منها التي وظفت خيالات حلبة مصارعة الثيران وتسنى له أن يطورها إلى جوار السوررياليين في نهاية العشرينات وفي الثلاثينيات من هذا القرن

وبذلك توفر للابتكارات الفنية في القرن العشرين ما يصح أن يطبق عليه التعبير الأخلاقي .

ويواجهنا بيكاسو في أعماله المتأخرة بفزارة مذهلة من الأفكار التي تسرنا وليس هناك فنان مثله وفير الانتاج معتمداً على نفسه ومنهمكاً في عمله . واقد تكشفنا لعينيهِ آثار الجريكو فوقعت في نفسه موقعاً عظيماً ولم يلبث أن تجلّى ذلك فيما يسمى بمرحلته الزرقاء حيث نلاحظ ميلاً إلى إطالة الأجسام مع شيء من الشحوبة في الألوان وقد تجمع لديه التأثير بالحريكو وزواياه الحادة من ناحية والتأثر بالفن الزنجي وتحريفاته من الناحية الأخرى بالإضافة إلى معرفته الوثيقة بالنحت الأسباني القديم ودراسته التحليلية لأعمال سيزان الأخيرة فخرج ذلك كله بلوحة تعد من آثار الفن الحديث وهي لوحة غانيات أفينيون التي توصف اليوم بأنها أعظم لوحة تكعيبية .

٤ - المستقبلية Futurism :

أول ما بدأت كحركة أدبية في إيطاليا وبأول بيان أصدره الشاعر فيليبو توماسو مارينيتي في عام ١٩٠٩ وأعقبه بعد عام بيانان وقع عليه خمسة من الفنانين الإيطاليين الشباب كان من أبرزهم أومبرتو تشيوني ١٨٨٢ - ١٩١٦ ، وعرف المستقبليون بأنهم أرادوا التخلص من العبء المثبط للماضي وتكريس فنهم للاحتفاء بالوجود الحضري العصري ، وقد عبر مارينيتي عن ذلك بقوله أن سيارة هادرة تمرق مندفعة كطلقة مدفع رشاش أجمل بكثير من لوحة انتصار (ساموثراس) ، أي أن هذه الحركة تهتم بشكل مبالغ بالسرعة المتزايدة والحيوية الكهربائية والدينامية الأولية والعنف تعبيراً صريحاً عن العصر الذي نشأت فيه ثم أنها مثال مذهل على الدور الذي قد يلعبه الفن أحياناً في التنبؤ بما سيحدث إذ هي

قد اندرت في عبارة ليس من بعدها جلاء ، ولم يعتنق المستقبلية غير القليل من الرسامين ولم تدم هذه الحركة سوى بضع سنين غير أنها مهدت الطريق لظهور الدادية والسيرالية .

ويعتبر بوتشيوني المثال المشهور لهذه الحركة ومن اتباعه سيفيريني وكارا وباللاوروسولو وهم من اتباع هذه الحركة الخمسة .

وتعد صورة بوتشيوني التي كانت بعنوان (الشارع يدخل البيت) التي رسمها في عام ١٩١١ واحدة من الصور الأولى للمستقبلية الناجمة المعروضة في باريس في عام ١٩١٢ ، ففي الصورة تقف والدة الفنان في شرفة شقتها تتطلع إلى الشارع في الأسفل ويتصاعد كل ما في شارع المدينة من حركة وصخب قبالتها وعبر بوتشيوني عن هذا بطرائق مختلفة مثل وجهات نظر متحولة وتشظية الأشكال لتمثيل الضوء والجلبة في الشارع وهو يقتحم المبنى .

واستطاع هذا الفنان أن يطور هذا الفن في الأشهر اللاحقة وخاصة في منحوتاته ، وإنشق رسام اسمه مارسيل دوشامب ١٨٨٧ - ١٩٦٩ عن التكعيبية ورسم صورة عارية تهبط الدرج شبيهة بالمستقبلية تضمنت حركة ونظيراً ألياً أكثر اكتمالاً وتأثيراً من أي من الصور المستقبلية الإيطالية ، وإن ولع دوشامب بالصورة بليئة الحركة ساعده على ترجمة تفسيره لحركات الجسم إلى تخطيط شبه ميكانيكي .

٥ - الدادية أو الدادائية :

هي نزعة فوضوية متوقفة ظهرت إبان اندلاع الحرب العالمية الأولى حفيف عام ١٩١٤ التي اتهمت العدد الكثير من البشر ونكت بصواريخها كل ما كان يعتز به الإنسان المتحضر من قيم سامية وما شيده من صروح شامخة فأصبح كل شيء

لا شيء هذه هي النتيجة التي استخلصها طائفة من الفنانين الألمان إبان هذه الحرب ، الذين خططوا للإعراب عن احتجاجهم ضد الحرب وانضم معهم شعراء ورسامين آخرين كانوا يعيشون معاً في المنفى وعمد هؤلاء الفنانين إلى خلق فن ينقض الفن والجمال كرد فعل للحرب فكانت هذه الحركة بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفسية كانت شائعة حينئذ ولكنها سرعان ما انتشرت انتشار النيران في الهشيم بين العديد من الرسامين والشعراء والكتاب الألمان وقبل أن تضع الحرب أوزارها كانت هذه الحركة قد عبرت الحدود إلى باريس ثم عبرت المحيط فبلغت شواطئ العالم الجديد وقد تزعم هذه الحركة في زيوريخ الشاعر الروسي الأصل كرسيتيان تزارا Christian Tzara والمثال الألماني هانز آرب Hans Arp ، وفي عام ١٩١٧ نشأت جماعة معاتلة في برلين تزعمها فترة قصيرة من الزمن الرسام جورج جروز ، وفي العام التالي تالفت جماعة أخرى من نوعها في مدينة كولوني وكان أبرز أعضائها الرسام المبدع والمغني ماكس إرنست Max Ernst وهكذا ازدهرت الدادائية في أوروبا عدة سنوات ازدهاراً عظيماً بوصفها حركة فنية أدبية وقد اجتذبت هذه الحركة في برهة وجيزة من الزمن عدداً من كبار الفنانين أمثال بيكاسو وجرو و انتشرت الدادائية بين الأعوام ١٩١٨ - ١٩٢٠ من زيوريخ إلى ألمانيا في برلين المنهكة بالتضخم النقدي والثورة ونعالت الصرخة الدادائية هي بلشفية المانية وقبل انهيار الدادائية بلغت هذه الحركة أوج عزتها في يناير سنة ١٩٢٠ باقامة معرض حافل في باريس، وهناك مرحلة انتقالية ما بين الدادية والسريالية ، ظهرت بعد أن وجدت الدادائية لها في هانوفر داعياً واحداً هو كورت شفيترز ١٨٨٧ - ١٩٤٨ الذي تخلى عن التعبيرية ليحصر الفن على حد قوله من استبداد المواد التقليدية، وانتشر شفيترز مواد الفنية من الأرصدة أو صندوق القمامة ولجأ إلى كل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من سائر المهملات القديمة وفي بناءاته وتلصيقاته (الكولاج)، وقد عامل شفيترز هذه البقايا المهملة بحنان منتقياً إياها لخواصها المظهرية شكلاً ولوناً ونسيجاً وغير ذلك لكن دون أن يخفي هويته الأصلية مطلقاً.

٦ - السورالية :

كان مبتكرها وواعظها الكبير أندريه بريتون ١٨٩٦ - ١٩٦٦ وهو شخصية معقدة داعياً مثل ماريينتي أكثر منه شاعراً ، وتأثر بتعاليم فرويد حيث أدرك هذا الفنان أن مفهوم فرويد للأوعي يقدم أفضل تفسير للنفسية الإنسانية مما قدم حتى ذلك الحين ، وقد آمن بريتون أن الحلم حالة متسامية ولها حقيقتها الموضوعية الخاصة ، فبدأ أسلوب جديد في الفن يتبلور في ذهنه من مفهوم وضع العقل في خدمة اللاعقل ، وفي صميم الحركة المعادية للفن انبثقت السورالية فناً جديداً .

فصدر بريتون بيانه الأول للسورالية في عام ١٩٢٤ فكان ببساطة صحيفة جديدة للرومانسية استحدثت لتواكب العصر بفضل اطلاع بريتون على افكار فرويد . واعتقد بريتون أن التوازن بين العقل والخيال وبين الوعي واللاوعي قد أضرت به النتائج المؤسفة وأبرز شاهد على ذلك الحرب العالمية الأولى .

وإن فلسفة بريتون في السورالية قائمة على الإيمان بالحقيقة السامية لأشكال معينة في الاقتراح وكانت مهمة حتى الآن بسطوة الأحلام وبتلاعب الفكر الحر ، واقتراح أسلوباً لبلوغ الوحدة بين الحلم والواقع .

ويتلخص بيان بريتون الأول في التعبير عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية أو الجمالية ثم الإيمان بسلطان الأحلام المطلق والعمل على إحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في كل الجوهري من مشكلات الحياة ، وقد كان للسرياليين أسلاف فيما مضى من عصور عمدوا إلى تصوير الأحلام أو ما يشبه الأحلام من رؤى شاذة غريبة نخس بالذكر منهم أركوندو Archimboldo صاحب الصورة

المزدوجة . وكان هذا الفنان يرسم وجوهاً ترمز إلى الربيع أو الخريف مثلاً فإذا
امسعت النظر في الوجوه رأيت أنها تتألف من مجموعات من الزهور والفاكهة أو
أوراق الأشجار .

والفنان فوسلي Fussli مصور الاحلام المفزعة والفنان وليم بليك Blake
صاحب الرؤى السماوية والفنان جيروم بوش والفنان بروجل Breughel وإلى
جانب هؤلاء الأسلاف السابقين كان هناك عدداً من الرواد الحديثين الذين تميزت
اثارهم بمسحة سريالية واضحة ، ونخص بالذكر منهم مارك شاجال وجير
رجيردي وكيريكي Giorgio di chimico ، الذي ولد في اليونان عام ١٨٨٨ من
والدين ايطاليين ، ولوحات شاجال تعكس بعضها قلقه قبيل الفاجعة العالمية
الآخيرة وتصور تصويراً خزعبلاتياً Fantastic شاعرياً آخذاً وذكريات صباه في
قرية روشية وفرحته بالسريالية بباريس وهيامه بخيلته بلا وعي ، وهو اقرب
الرواد إلى السورالية وأوتقهم بها صلة بلا جدال .

وكان اندرية ماسو Andre Masson من أشد المتحمسين للممارسة التقنية
التلقائية من السوراليين وخوّر كتابه بريتون التلقائية نوعاً من الخط اليدوي
التجريدي، ويعتبر جوان ميرو Joan Miro ١٨٩٣ - ١٩٨٣ من بين الرسامين الذين
شاركوا في المعرض السورالي لعام ١٩٢٥ ، وهو أكثر سورالية منهم جميعاً كما
قال عنه بريتون ، أما ميرو فقد حطم الأقانيم الصورية وادخل في الرسم كلمات
كي يدلل على اعتقاده بتعادل الشعر والرسم، ومثل السوراليين الآخرين
(وايرنست) خاصة الذي سعى وعثر على طريقة لتصوير الجنس الصريح بأشكال
انسانية وحيوانية مخططة ببساطة وغربة ومبالغة سارحة في الضوء الأزرق
العميق المشع عن النجوم والألمة ، وتغيرت السجية السورالية بأكملها سريعاً في
الثلاثينات بفعل الحرب الاسبانية الاهلية وسريان الفاشية ، ودعا رسامين آخرين

مثل تانغي ودالي وماغريت إلى التأكيد بأن ليس هناك أسلوب سوريالي أو جمالي بحث ، بل أفكار متصورة معينة غامضة أحياناً حول أولوية المخيلة على العقل والمضمون الصوري على الشكل ، ويعد سلفادور دالي Salvador Dali الذي ولد في برشلونة اسبانية ١٩٠٤ والمتوفي سنة ١٩٨٩ من أشهر السرياليين وأبرز قادة الفن الحديث وابتدع في نطاق الفن السريالي نظرة جديدة سماها لبار أنويا انتقدية Paranoïa Critique وهي نوع من الهلوسة تبعث المصاب بنعته على أن ينسب إلى الأحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطني واتخذ دالي نوع من الهوس في تفسير الظواهر ، ورسم سلفادور دالي ١٩٠٤ - ١٩٨٩ في صوره الحلمية مثل (إصرار الذاكرة) في عام ١٩٣١ ساعات لينة معلقة فوق الجدران وعلى أقمصان الأشجار تثير مثل هذه الصور الاريك فوراً ، ويقول دالي أن فكرة الساعات اللينة خطرت له حين كان جالساً يتناول جبنه يانعة، وليس واضحاً أن كان المقصود بالصورة أن ترمز إلى الزمن ، وكشفت صور دالي الدينية اللاحقة شيئاً من خشونة تقنيته ، وانتشرت السورالية إلى أبعد من باريس في أوائل الثلاثينيات إلى بلجيكا وإنكلترا بخاصة حيث لقيت ترحيباً فوراً كأعادة نص للرومانسية كما حفزت على إعادة تفسير علاقة الإنسان بالطبيعة بما تضمنته رسوم بول ناش وسيري ريتشاردز وغراهام سندرلاند ، وكذلك في منحوتات هنري مور الذي يعتبر رائد النحت الحديث في بريطانيا وفي الولايات المتحدة التي لجأ إليها كل أعضاء الحركة البارزين في عام ١٩٤٠ ، وهيات السورالية المنبع الذي نهل منه آرشييل غوركبي وجاكسون بولوك بما اضافاه من نتائج بليقة الأثر في تاريخ الفن . وبعد دالي عرف الرسام الألماني الأصل ماكس ارنست Max Ernst الذي كان قد تزعم في عام ١٩١٨ جماعة الدادائيين في مدينة كولوني وهو فنان فائق البراعة ومن مبتكرات هذا الفنان نوع من الكولاج Collage يستختم في رسوم المجلات القديمة في العصر الفكتوري فيقص ما فيها من صور ثم يلصقها

معاً بعناية مؤلفاً أشكالاً عجيبة تجمع بين الانسان والطير والحيوان والأصداق ونحو ذلك في جسم واحد فيخلق بذلك عالماً أشبه بعالم الأساطير ، وتعد السيريالية إلى جانب التكعيبية إحدى الحركتين الكبريتين اللتين ظهرتتا في النصف الأول من هذا القرن وقد بلغت هذه الحركة أوج عظمتها فيما بين سنتي ١٩٢٤ - ١٩٣٩ حيث شعت في مركزها في باريس وانتشرت فروعها في شتى العواصم العالمية وتآلفت جماعات تؤمن بها في لندن وبراغ واستوكهلم وبروكسل ونيويورك وبرشلونة وطوكيو وكوبنهاجن ، بل حتى في العراق ومصر وسوريا والأردن وبلاد المغرب وكان آخر المعارض السيريالية الدولية ما اقيم في باريس عام ١٩٤٧ عقب الحرب الأخيرة .

وصور السيريالية لا تربط بينها في الاصل أية رابطة يدركها العقل ولكن على نحو يرضي الخيال فتبعث في هذا التقابل شرارة تهز النفس لأنها تردد دون ريب معنى خفياً في باطنها ، ويتصف الأسلوب السيريالي من حيث طريقة الأداء إلى نوعين: نوع يعتمد على التجسيم الواقعي ونوع أقرب إلى الأشكال التجريدية بسبب خلوها تقريباً من البعد الثالث وفي النوع الأول يلجأ الرسام إلى ما هو أشبه بالتصوير الفوتوغرافي في إبراز الكائنات التي يرسمها سواء كانت هذه الكائنات واقعية مقتبسة من الطبيعة أو وهمية من عالم الجن والأساطير والأحلام وهذا الأسلوب يتبعه سلفادور دالي وبول دلفو دائماً وماكس أرنست في أغلب الأحيان وإن ميزة هذا النوع من الأداء أنه يجمع بين الواقع والخيال في صورة واحدة أو بين الواقع واللاواقع فيحقق بذلك أحد الهدفين الأساسيين اللذين يهدف إليهما المذهب السيريالي ، أما الهدف الثاني فهو إطلاق عنان الفكر ليملي خواطره وشواربه ونزواته وشطحاته بدون ضابط من العقل المقيد بقواعد المنطق والصواب ويتحقق هذا الغرض على الأخص في لوحات السرياليين مثل جوان ميرو وأندريه ماسون وولفي يدولام وماتا .

٧- التعبيرية التجريدية ... وما بعدها :

التجريد Abstract :

الرسم أو النحت الذي لا يهدف إلى النقل الحقيقي لشيء موجود والذي تجد فيه قليلاً أو غالباً ما لا تجد فيه شيئاً مع التشابه مع الملامح الطبيعية ، هو عملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد ، وقد تطور على يد كاندنسكي منذ سنة ١٩١٠ وعلى يد موندرين بعد سنة ١٩١٧ فبلغ أقصى ما بلغ إليه من نقاء على يديهما وفي الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الإنسان الجديد إحاسيس الغم والمسرة والنشوة والحزن والفزع ... الخ ، في غمرة عاطفة مستديمة مع صنع الجمال تستخلص هذه الاحاسيس نقية راقية .

ودأب موندرين على الرغم من محدودية مفرداته الصورية على بلوغ نهاية مأربه في منتصف عقد العشرينيات على تعريف قانون تطوره الفني الخاص بالأبعاد دائماً وبعد فترة من البساطة ركز فيها على المربع الأبيض مهيماً على التكوين جاءت الافقيات والعموديات المكررة في صوره المتأخرة في لندن وباريس وكان تأثير موندرين مباشراً أو غير مباشر ذا شأن عظيم وربما أعظم من تأثير أي من فناني القرن العشرين في عام ١٩١٧ على العمارة والتصميم ، واتضح لثيروفان دوزبرغ تماماً بأن قواعد الرسم التجريدي الجديد والصحة التشكيلية الجديدة يمكن تطبيقها في العمارة والتصميم على السواء فاستشف أسلوباً عصرياً جامعاً خالياً من الزخرفة كلياً مستنداً إلى ألوان أساسية ثلاثة وإلى الزاوية القائمة وبذا يقوم على مستطيلات ومكعبات كان مفهوماً أولياً كافياً لأن يسمى ببساطة الأسلوب (DeStijl) وكان هذا ما اطلق على الحركة والمجلة الشهرية التي نشر دوزبرغ بواسطتها أفكاره وهذه الحركة مكرسة لتطبيق قواعد التصميم الهندسي المجرد على كل الفنون ، وعرض دوزبرغ في عام ١٩٢٣ مشروعات معمارية لـ (دي

دي ستيل) في باريس استرعت اهتمام ليجير وكوربوزيه ، وأما كاندنسكي الروسي فكانت رسومه في الباهاوس كما هو شأن مقالاته النظرية مثل من النقطة والخط إلى السطح عام ١٩٢٦ التي هي امتداد مباشر لمرحلته التعبيرية في ميونيخ ومكثت في نسق مواز لتطور موندريان لكن تكويناته الأخيرة تنقصها بوضوح البساطة السكونية في تشكيلية موندريان الجديدة وأنها تواصل رمزيتها بإصرار موحية طقوساً غامضة وحركات لعوالم غريبة وفي صورته بالأزرق المرسومة في ١٩٢٥ بميائها وسفنها الكمبية يشاطر كاندنسكي (فتنزة) بول كلي زميله في الباهوس^(١) ، ولكن في سياق ما يمكن أن يعد تكويناً تجريدياً وإنما هي تكوينات معلقة بشكل غريب ، وطور كاندنسكي في أثناء إقامته في باريس ١٩٣٣ - ١٩٤٤ أسلوباً زخرفياً مميزاً أنعش نوعاً في أسلوبية الفن الجديد (الارنوفو) كخط السوط مثلاً ورسم أشياء ورموزاً من حضارات غريبة من مصر ومن أمريكا قبل اكتشافها .

واستند الفنانون التجريديون بدعم موندريان بـ (الدائرة والمربع) والتجريد / الخلق مثلاً ، وانتشرت أفكاره في الجيل الأصغر تدريجياً الذي تقبل الفن التجريدي لذاته .

أما نيكلسون رسم أولى صوره التجريدية في عام ١٩٢٤ لكنه مثل موندريان وجد أنه بحاجة إلى النظام في دراسة سيزان والتكميلية قبل أن يقدم على محاولته.

وكان تأثير موندريان وكاندنسكي واسعاً وشاملاً على الفنانين الشبان وانتشرت أفكارهما في بلدان أخرى من العالم فمن الفنانين من اتخذ أسلوب كاندنسكي في التعبيرية والتجريدية وخاصة في وسط أوروبا ومنهم من اتخذ أسلوب موندريان في هولندا (اللاموضوعي) .

(١) الباهاوس مدرسة نشأت في أحد ضواحي برلين على يد المهندس والتر جروبيوس لتدريس الفنون الجميلة والتطبيقية .

وأما كاسيمير مالغيتش فكان شخصية فنية رفيعة الشأن في موسكو مارس بحلول عام ١٩١٣ الانطباعية والرمزية والبدائية والتكعيبية والمستقبلية وأخيراً التجريدية ، وقد كان أكثر رفضاً للعالم المادي من كاندنسكي وعرف بالفوقية فاعتبرها سمو الاحساس بالفن وابتكر مفردة ذات أشكال رتيبة لاستخدامها معادلات للانفعالات الفيزيائية وقد تكون الرسوم الفوقية محاولات في تعريف وتوسيع هذه المفردة الشكلية الجديدة أو في تمثيل الاحساس بالرسم بترتيب منحرف لمستطيلات نحيفة عبر القماشه مثلاً يسمى (طائرة تطير) قد تكون رسوم الانفعال متقنة في تصميمها تماماً . ولا يخفى أن الفن قد نحا منحى تجريدياً أوسع في العقود الأخيرة في هذا القرن وشاع في مختلف أنحاء العالم .

النحت التجريدي :

يعتبر هنري مور الانكليزي ١٨٩٨ - ١٩٨٦ من نحّاتي القرن العشرين ، وعمل مور منحوتات تجريدية في أوقات متفاوتة ومن منحوتاته سلسلته (نساء مضطجعات) وكذلك باربرا هيبورث المولودة في عام ١٩٠٣ التي تعتبر واحدة من أوائل النحاتين الذين انتجوا نحتاً تجريدياً تماماً في أي مكان من العالم وهي فنانة انكليزية وكان اتصالها بموندريان حاسماً قادها إلى الاقتناع بأن هناك مفردات نحتية أساسية لها النقاء ذاته الذي يملكه الرسم التشكيلي الجديد .

وغالباً ما تتراءى أشكال هيبورث العمودية استعارات لأشكال قائمة في مشهد طبيعي كما استعملت اللون المطلي في النحت ، واستخدام المعدن الملموم الذي استعمله بيكاسو وغونزاليس ثم الأمريكان الكسندر كالدرا المولود في عام ١٨٩٨ وديفيد سميث ١٩٠٦ - ١٩٦٥ ملاهمة لأمزجة وأذواق نحّاتي أواسط القرن العشرين ، وإن منحوتات (كالدرا) المتحركة التركيبات ذات الأشكال المسطحة المعلقة

يسلك أو عصا تتحرك في الهواء بخفة تعد ابتكاراً أصيلاً ونوعاً ممتعاً من النحت الحركي .

العمارة الحديثة :

شاع بين المعنيين المتنورين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر هاجس مطرد بأن نوعاً من العمارة الحديثة ينبغي أن يستتبع على غرار الرسم الحديث الذي كان يتبلور تدريجياً في العصر ذاته .

وفي مناخ التحولات الفكرية في الفن ظهرت بوادر العمارة الجديدة بتصميم بيوت خاصة كانت محفزاً لطراز جديد في التفكير فقد بدأ ريتشارد شو ١٨٣١ - ١٩١٢ وهو معاصر فيليب ويب في بنايته السكنية يخفف التعلق بالتاريخية تدريجياً وكان تخطيطه متنزه (بيدفورد) غربي لندن في أوائل ثمانينات القرن التاسع عشر أول محاولة رصينة في تصميم حديقة في ضاحية ، وبلغت مثل هذه الأفكار الجديدة شوطاً بعيداً على يد الجيل الأصغر ، وهناك أسمان بارزان لهما صلة بالتطور الذي أصاب العمارة السكنية الانكليزية هما فرانك لويد رايت وتشارلز رينييه ماکنتوش اللذان كرسا هذه الأفكار في اعمال أكثر ثورية في منعتف القرن الحالي .

وبدا الأسلوب الجديد أولاً يظهر في عمارة تاسيل في بروكسل بتصميم فكتور هورتا ١٨٦١ - ١٩٤٧ وهناك بلجيكي آخر هو هنري فان دي فيلدين ١٨٦٣ - ١٩٥٧ أحسن المزاوجة بين ما بعد الانطباعية والفنون والحرف الانكليزية فهجر الرسم إلى الطباعة ثم تحول إلى تصميم الاثاث قبل أن يقرر في عام ١٨٩٥ أن يشيد داره الخاصة (بلومبويرف) في أوكلية قرب بروكسل ، أما (آرنوفو) فقد

جمع بين العمارة والصناعة الحرفية الحديدية .

أما من بين كل المعماريين الذين اقترنت اسمائهم بالمعماري (ارنوفو) هو الاسكتلندي تشارلز ريني ماكنتوش ١٨٦٨ - ١٩٢٨ الذي كان أكثرهم توضيحاً لسلوك العمارة الجديد وكان توسيعه الأول مدرسة علامكو الفنية وكان ماكنتوش مولعاً بالفنون الزخرفية والآثاث إلى جانب ولعه بالعمارة .

وهناك المرتد الآخر إلى العمارة الحديثة فرانك لويد رايت ١٨٦٩ - ١٩٥٩ الذي اعتبر نفسه وريث سليفان بجداره الذي عمل في مكتبه وكان ظهور هذا المعماري في عصر بناء ناطحات السحاب ذات الهياكل المعدنية التي ابتكرها سليفان.

٨ - مدرسة باريس ١٩٢٠ - ١٩٤٠ :

احتلت باريس في هذا القرن مكاناً عظيماً في ازدهار الفن التشكيلي وتطوره ، وكان يقصد إليها الفنانون من كل أنحاء العالم ويلتقون بكبار الفنانين الفرنسيين ويجمعون معهم في مقاهي الحي الفني في باريس التي مرت ذكرها علينا سابقاً ، ويناقشون الأفكار والتطورات الجديدة قبل الحرب العالمية الأولى وخلالها وبعدها ، وتزعمت مدرسة باريس جميع الحركات الفنية الحديثة التي ظهرت في هذا القرن كالنكيبية والتجريدية واللاموضوعية والسيرالية ومن أشهر فناني هذه المدرسة براك ، دوشامب ، ماتيس ، بيكاسو رور ، وميرو وموديليانى وشاغال وحاتيم سوتين ، ومعظم هؤلاء الفنانين من جنسيات مختلفة اجتذبتهم باريس واحتلوا مكاناً مرموقاً في مدرسة باريس ويعتبر موديليانى ١٨٤٤ - ١٩٢٠ وهو يهودي ايطالي ، من المتميزين في رسم الأشخاص وقد تأثر بالفن البدائي والافريقي .

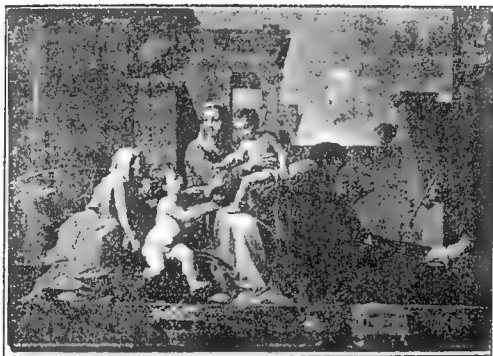
والفنان حاتيم سوتين ١٨٩٣ - ١٩٤٣ الروسي الاصل ومن عائلة فقيرة

يهودية وعاش مع موديليانى ، وكان يرسم لوحات شخصية منها المثلثة العجوز ،
واستخدم التحوير التعبيري في أشكال اشخاصه ورسم أعمالاً واقعية أقرب إلى
التعبيرية ومن هذه اللوحات لوحة (النادل) .

صور الكتاب



لوي لوتان - (٣٧) منظر طبيعي في الريف

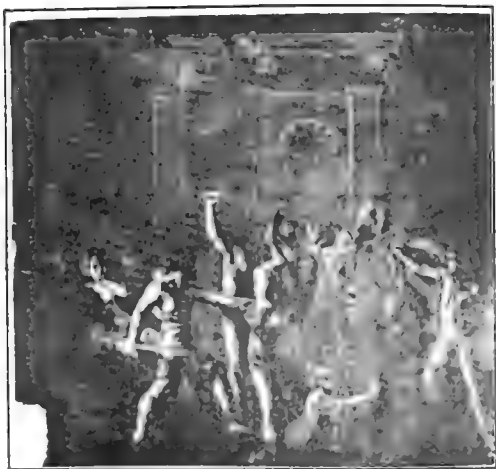


نيكولا بوسان - (٣٨) العائلة المقدسة على المدرجات



جیورجیونی - (۱) الماصفة





كارافاجيو - (٦) شهادة القديس ماثيو (مأخوذة باشعة اكس)



كارافاجيو - (٥) شهادة القسيس ماتيو



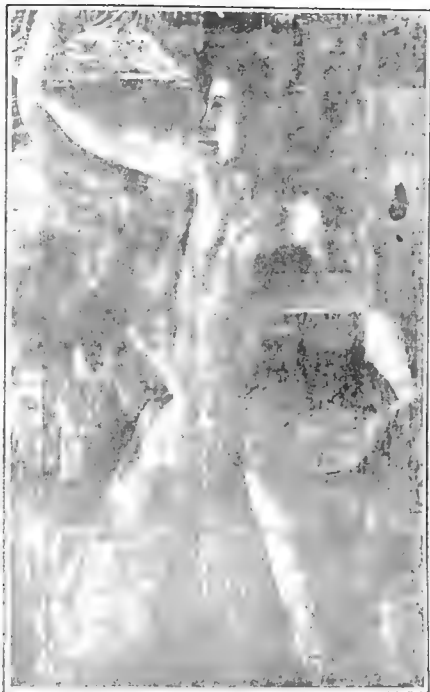
كارالاجيو - (٩) هداية القديس بولس



كارافاجيو - (١٠) موت المذراء



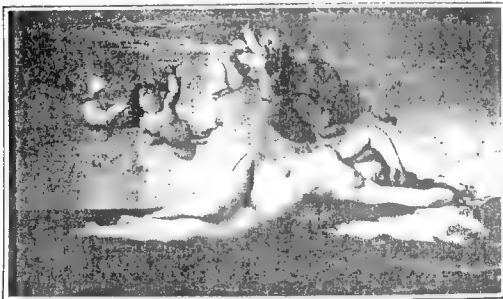
كارالاجيو - (٣٠) شهادة القديس ماتيو (شعلة اكس)



كارافاجيو - (٢٩) شهادة القديس ماتيو (لشعة اكس)



١ - ادوارد مانيه (١٨٢٢ - ١٨٨٢) غذاء على الاعشاب (١٨٦٣) زيت، ٢٦١سم x ٢٧٠سم،
متحف اللوفر ب. ب.



٢ - الكسندر كابانيل (١٨٢٣ - ١٨٨٩) . مولد فينوس (١٨٦) زيت، ١٢٩.٥سم x ١١١.٥سم،
متحف اللوفر في باريس.



٢ - ادوارد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٢) : صيد السمك في سانت اوين (١٨٦٠) زيت،
٧٧سم × ١٢٢سم، متحف الميترو بوليتان في نيويورك.



٤ - ادوارد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٢) : سنوديو
فنان اسباني (١٨٦٠) زيت، ٤٦سم × ٣٨سم،
مجموعة غاليري لوريسو في باريس



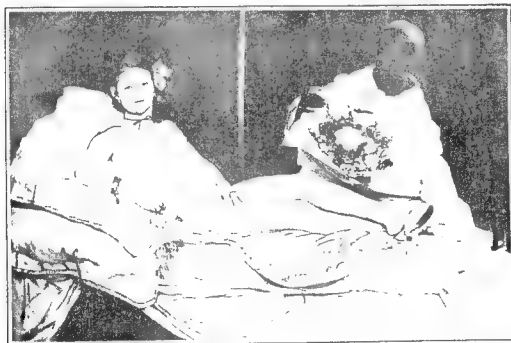
٥ - غوستاف كوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) : محترف الرسام (١٨٥٥) زيت، ٣٥٩ سم × ٥٩٦ سم،
متحف اللوفر في باريس.



٦ - ادوارد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣) : الموسيقى العجوز (١٨٦٢) زيت، ١٨٧ سم × ٢٤٨ سم،
المتحف الوطني في واشنطن.



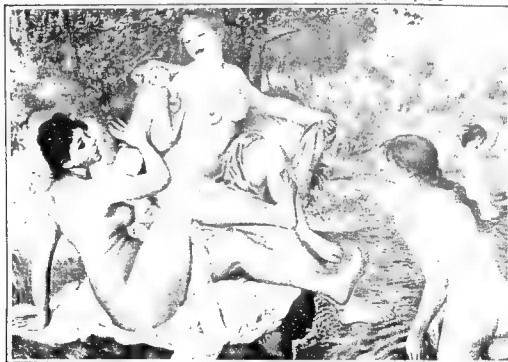
٧ - ادوارد مانيه (١٨٨٢ - ١٨٨٣) حفلة موسيقية في تولوني (١٨٦٢) زيت،
١٨ x ١٨ سم، المعرض الوطني لندن.



٨ - ادوارد مانيه (١٨٨٢ - ١٨٨٣) اوليمبيا (١٨٦٣) زيت، ١٣٠ x ١٩٠ سم، متحف اللوفر في
باريس



٣٤ - بيار أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) طاحونة غالييت (١٨٧٦) زيت، ١٣١ سم × ١٧٥ سم،
متحف اللوفر في باريس



٣٥ - بيار أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) المستحمات (١٨٨٥ - ١٨٨٧) زيت،
١١٦ سم × ١٧٠ سم، متحف فيلادلفيا للفن



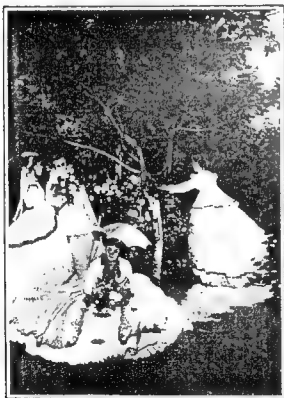
٣٦ - بيار أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩)
غابرييل والسودة (١٩١١) زيت،
٥٥,٥ سم x ٤٧ سم، متحف اللوفر في باريس.



٣٧ - ادغار ديفا (١٨٢٤ - ١٩١٧) . منى مدينة اورليانز (١٨٦٥) ورق على الجفافة،
٨٥ سم x ١٤٧ سم، متحف اللوفر في باريس.



١٢ - ادوارد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣)
بار في القولي بيرجير (١٨٨٢) زيت،
١٦سم × ١٣سم، معرض معهد
كورنولك - لندن



١٤ - كلود مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) نساء
في الحديقة (١٨٦٦ - ١٨٦٧) زيت،
٢٣سم × ٢٠سم، متحف اللوفر في
باريس.



١٦ - أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) ليزم مع
مظلتها الشمسية (١٨٦٧) زيت،
١٠٦سم x ٨٠سم، متحف فولكونك، أسن.



١٥ - كلود مونيي (١٨٤٠ - ١٩٢٦) غداء، جزء
من اللوحة (١٨٦٥ - ١٩٢٦) زيت،
١٨سم x ١٥٠سم، متحف اللوفر في باريس.



١٧ - كلود مونيي (١٨٤٠ - ١٩٢٦) غروب
زيت، ٧٥سم x ٩٩سم، متحف
الميتروبوليتان للفن في نيويورك.



١٨ - بيار أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) : غرينوير (١٨٦٩) سم ٦٦ × سم ٨١. المتحف الوطني سنوكرولم.



١٩ - كلود مونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) : حقل الشقائق (١٨٧٣) زيت. سم ٥٠.٥ × سم ٦٢.٥، متحف اللوفر في باريس.

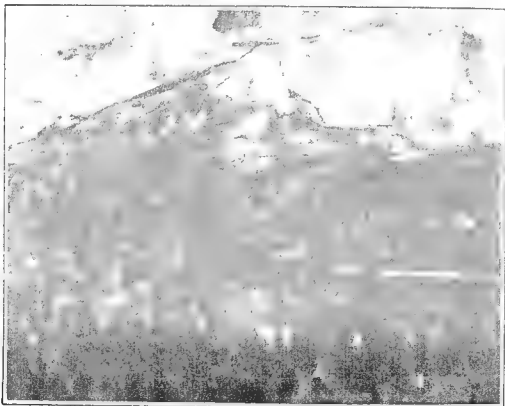


٢٠ - كلود مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) : البحر الهائج عند جزيرة بيل (١٨٨٦) زيت،
 ٨٠ سم × ٦٤ سم، متحف اللوفر في باريس.



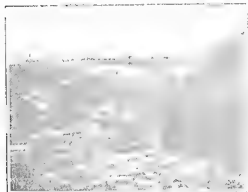
٢٤ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)
الزهرية الزرقاء (١٨٨٨ - ١٨٨٩) زيت.
٦١ سم × ٥٠ سم، متحف اللوفر في باريس.

٢٥ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) :
جبل سانت فكتور (١٩٠٤ - ١٩٠٦)
زيت، ٥٣ سم × ١١,٥ سم، متحف
نيلاوليا للفن. مجموعة خاصة.





٢٦ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) منظر رعي (١٨٧١) زيت، ٦٥سم x ٨١سم، مجموعة خاصة



٢٨ - كاميل بيسارو (١٨٣٠ - ١٩٠٣) : شاطئ جاليه، بونتوان (١٨٦٧) زيت، ٨٧سم x ١٢٠سم، متحف الميتروبوليتان في نيويورك.



٢٧ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) : تقاطع السكة الحديدية (١٨٦٥ أو ١٨٧١) زيت، ٨٠سم x ١٢٩سم، المجموعة البافارية للدولة في ميونيخ.



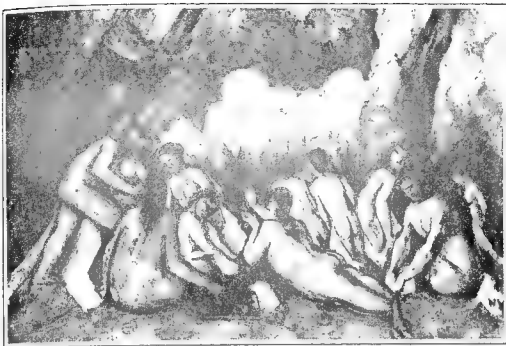
٢٠ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) : بيت الرجل المشنوق (١٨٧٢) زيت، ٦٠,٥ سم × ٦٨ سم، متحف اللوفر في باريس.



٢٩ - كاميل بيسارو (١٨٣٠ - ١٩٠٣) : النخول إلى قرية فواسان (١٨٧٢) زيت، ٤٥ سم × ٥٥ سم، متحف اللوفر في باريس.



٣١ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) : امرأة مع دلة القهوة (١٨٩٠ - ١٨٩٢) زيت، ١٣٠,٥ سم × ٩٦,٥ سم، متحف اللوفر في باريس.



٢٢ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) : المستحلمات (١٩٠٠ - ١٩٠٥) زيت، ١٩٣ سم x ١٣٠ سم،
المعرض الوطني في لندن.



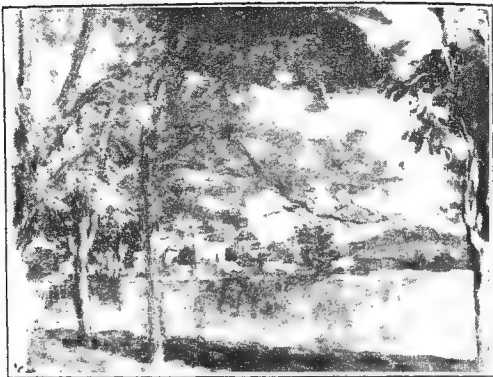
٣٣ - أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) :
المقصورة (١٨٧٤) زيت، ٨٠ سم x ٦٤ سم،
معرض معهد كورتولك في لندن.



سيژان - (٢١) بيوت في بروفانس



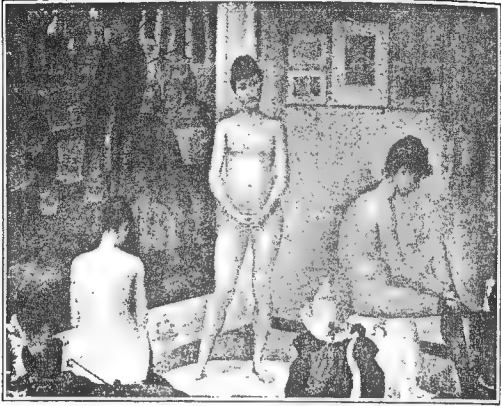
سيران - (٢٢) مدام سيران في بيت الزهور



سیران - (١٩) سور الحدود



سیران - (۲۰) صور فیکتور شوکیه



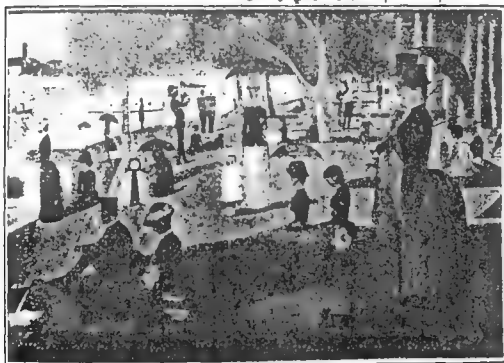
٤٨ - جورج سورا (١٨٥٩ - ١٨٩١) : اوضاع (١٨٨٨)
زيت، ١٨٨ سم x ٢٥١ سم، مؤسسة بارنز، ميويون.



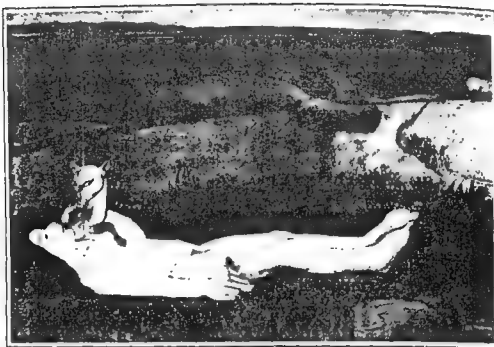
٤٩ - جان اوجست/دومينيك انغر
(١٧٨٠ - ١٨٦٧) : الينويو (١٨٥٦) زيت،
١٦٢ سم x ٨٠ سم، متحف اللوفر في باريس.



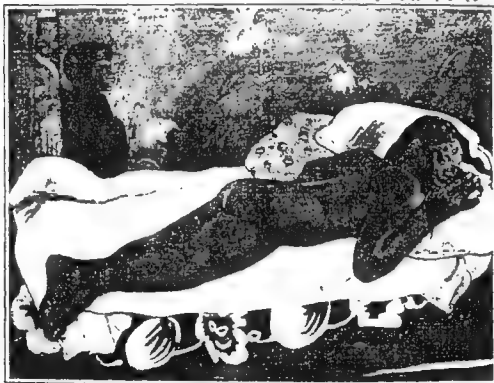
٤٦ - جورج سورا (١٨٥٩ - ١٨٩١) : الاستحمام في أسنير (١٨٨٣ - ١٨٨٤) زيت،
٢٠٠,٥ سم × ٣٠١ سم، المعرض الوطني في لندن.



٤٧ - جورج سورا (١٨٥٩ - ١٨٩١) : يوم أحد في غرانديجت (١٨٨٤ - ١٨٨٥) زيت،
٢٠٥,٥ سم × ٣٠٥ سم، معهد الفن في شيكاغو.



٥١ - بول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) : فقدان العذرية (١٨٩١) زيت، ٩٠سم × ١٣٠سم، متحف كرايسلر في نورفولك في فرجينيا.



٥٥ - بول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) : مانا تويايو (١٨٩٢) زيت، ٧٣سم × ٩٢سم، معرض البرايت/نوكس في بافالو - نيويورك.



٥١ - بول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) : السفوف
الزئبق، روين (١٨٨٤) زيت، ٧٤سم × ٦٠سم،
مجموعة خاصة.



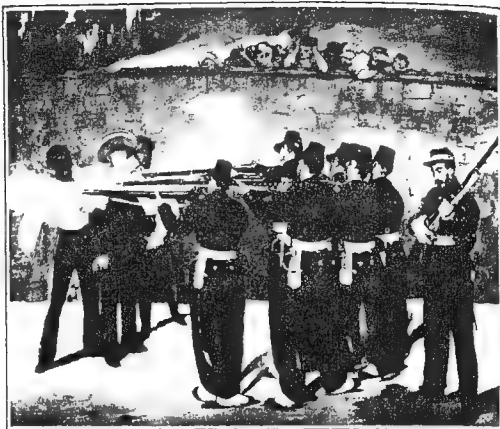
٥٠ - جورج سورا (١٨٥٩ - ١٨٩٩) : السرك
زيت، ١٨٥,٥سم × ١٥٠,٥سم، متحف اللوفر في
باريس.



٥٣ - بول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) : المسيح في
الجسمانية (١٨٨٩) زيت، ٧٢,٥سم × ٩١,٥سم،
معرض نورثون للفن في فلوريدا.



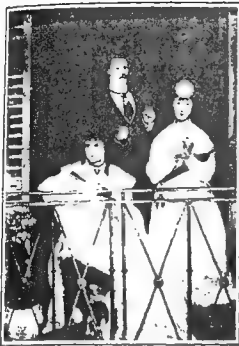
٥٢ - اميل بيرنار (١٨٦٨ - ١٩٤١) : نساء
بريثون في المرعى (١٨٨٨) زيت، ٧٤سم × ٩٢سم
مجموعة خاصة.



١١ - ادوارد مانيه (١٨٨٣ - ١٨٨٤) : تنفيذ الاعدام في الامبراطور ماكسيميليان (١٨٦٧) زيت،
٢٥٢سم x ٢٠٥سم، معرض المدينة الفني في مانهايم.



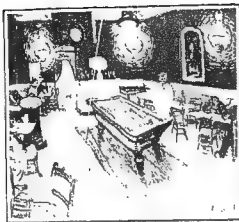
١٢ - ادوارد مانيه (١٨٨٣ - ١٨٨٤) على ساحل بولونيا (١٨٦٩) زيت، ٣٣سم x ٦٥سم، مجموعة
خاصة.



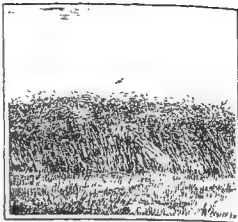
٩ - ادوارد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣) : الشرفة
(١٨٦٨ - ١٨٦٩) زيت، ١٧٠سم × ٢٤,٥سم
متحف اللوفر في باريس.



١٠ - ادوارد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣) : غداء في المحترف (١٨٦٩) زيت، ١١٨سم × ١٥٤سم،
المجموعة البافارية ميونيخ.



٦٤ - فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) :
المقهى الليلي (١٨٨٨) زيت، ٦٩,٥ سم x ٨٩ سم،
المعرض الفني لجامعة بيل.



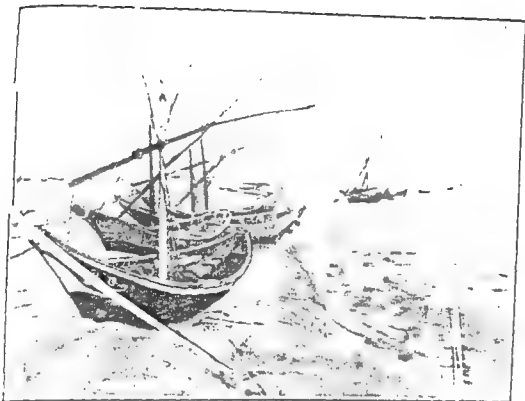
٦٢ - فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) حفل
تمج مع قبيرة (١٨٨٧) ٥٤ سم x ٦٤ سم، مؤسسة
فان كوخ في امستردام.



٦٦ - فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) :
الهددة (١٨٨٩) زيت، ٧٢ سم x ٩٣ سم، متحف
ريلكة في اوترلو.



٦٥ - فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) نزعة
في اربل (١٨٨٨) زيت، ٧٣ سم x ٩٢ سم،
الهيرميثاج، ليننغراد.



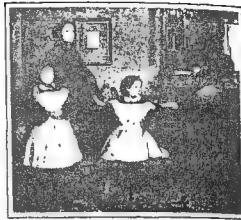
٦١ - فنسنت فان كوخ : فوارب على الساحل (١٨٨٨) زيت، ٦٤سم × ٨٨سم، مؤسسة فان كوخ في امستردام.



٦٢ - فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) : أكل البطاطا (١٨٨٥) زيت، ٨٢سم × ١١٤سم، مؤسسة فان كوخ في امستردام.



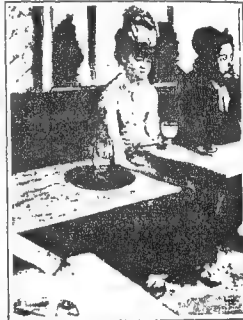
٣٩ - ادغار ديفيغا (١٨٣٤ - ١٩١٧) : سوق القطن في نيسو أورليانز (١٨٧٣) زيت، ٧١سم × ٩٢سم، متحف الفنون الجميلة في باو.



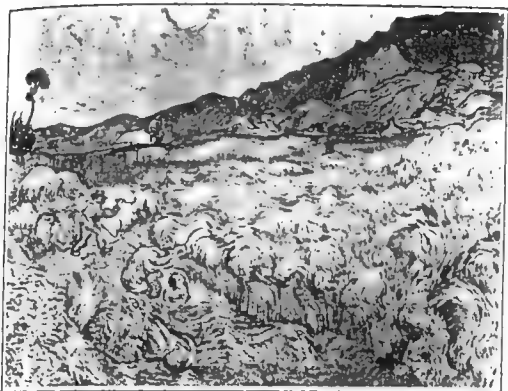
٣٨ - ادغار ديفيغا (١٨٣٤ - ١٩١٧) : أسرة بيليلي (١٨٥٩ - ١٨٦٢) زيت، ٢٠٠سم × ٢٥٢سم، متحف اللوفر باريس.



٤١ - بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) : عجوز مع المسبحة (١٨٩٨) زيت، ٨١سم × ٦٥,٥سم، المعرض الوطني في لندن.



٤٠ - ادغار ديفيغا (١٨٣٤ - ١٩١٧) : شراب الانسنئين (١٨٧٦) زيت، ٩٢سم × ٦٨سم، متحف اللوفر في باريس.



٦٧ - ميسنت فلان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) : حقل قمح مع حاصد (١٨٨٩) زيت. ٥٩ سم × ٧٢ سم،
مؤسسة فلان كوخ في امستردام.



٦٨ - فنسنت فلان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) : الصورة (١٨٨٩) زيت. ٧٢.٥ سم × ٩٢ سم، مؤسسة
فلان كوخ امستردام.



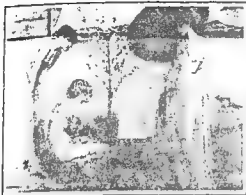
٧٠ - جون ايفريت ميليه (١٨٢٩ - ١٨٩٦)
أوراق الخريف (١٨٥٦) زيت، معرض الفن لمدينة
مانشستر



٦٩ - جيمس أبيت وسلي (١٨٢٤ - ١٩٠٣) :
الفتاة البيضاء (١٨٦٢) زيت، المعرض الوطني
للفن في واشنطن.



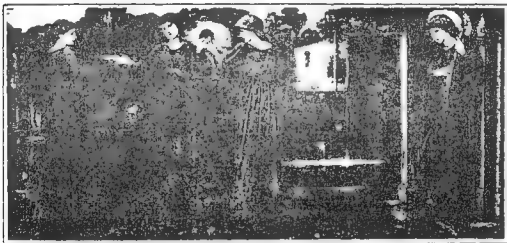
٧١ - دانتي غابرييل روزيتي (١٨٢٨ - ٢٨٨٢) .
البشارة (١٨٥٠) قماش على خشب،
٧٢ سم x ٤٢ سم، معرض «تيت» في لندن.



٧٣ - جيمس أوبوت وسلو (١٨٣٤ - ١٩٠٣)
الاشكال الثلاثة : الوردى والرماسى
(١٨٦٧ - ١٨٦٨) زيت، ١٢٩ سم × ١٨٥,٥ سم،
معرض «تيت» في لندن.



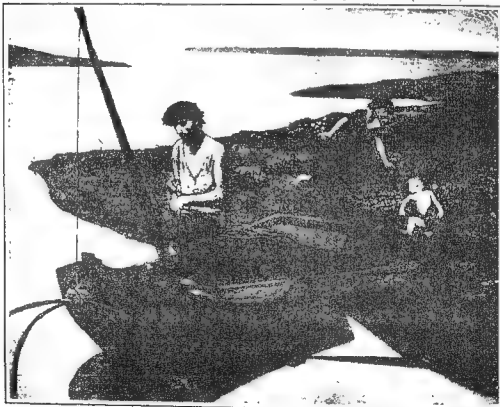
٧٢ - دانتي غابرييل روسيتي (١٨٢٨ - ١٨٨٢) :
بياتا بياتركس (١٨٦٣ - ١٨٦٤) زيت، معرض
«تيت» في لندن



٧٤ - ادوارد بن جونز (١٨٣٢ - ١٨٩٨) : الطاهونة (٢٨٧٠) زيت ٩٠,٥ سم × ١٩٧,٥ سم،
متحف مكتوريا في لندن.



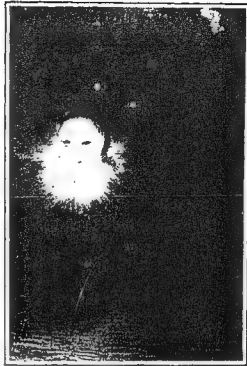
٧٥ - جيمس أبوت ولسلر (١٨٢٤ - ١٩٠٣) : مشهد ليلى بالانزق والفهي (١٨٧٠) زيت، ٧٤سم × ٥٠سم، معرض «تيت» في لندن.



٧٦ - بوني دي شافان (١٨٢٤ - ١٨٩٨) : الصياد المسكين (١٨٨١)، ١٥٥سم × ١٩٢سم، متحف اللوفر في باريس.



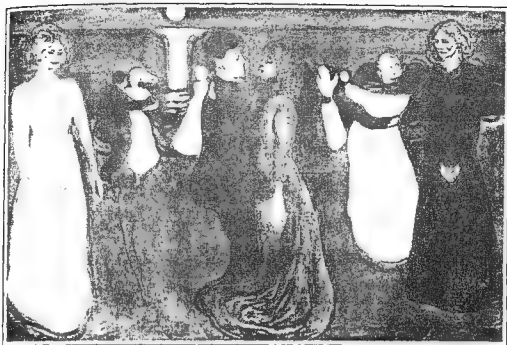
٧٨ - اوديلون ريدون (١٨٤٠ - ١٩١٦) :
المخبول (أو البدانة) ١٨٧٧، قلم الفحم على الورق
٣٩سم x ٣٢سم، مجموعة خاصة.



٧٧ - اوديلون ريدون (١٨٤٠ - ١٩١٦) : زهرة
المستنقع (١٨٨٥) قلم الفحم على الورق،
٤٩سم x ٣٢سم، متحف ويلكة في أوترلو.



٧٩ - جوستاف موري (١٨٢٦ - ١٨٩٨) : شابة تحمل رأس اوريغيس (١٨٦٥) زيت،
 ١٥٤سم x ٩٩,٥سم، متحف اللوفر.



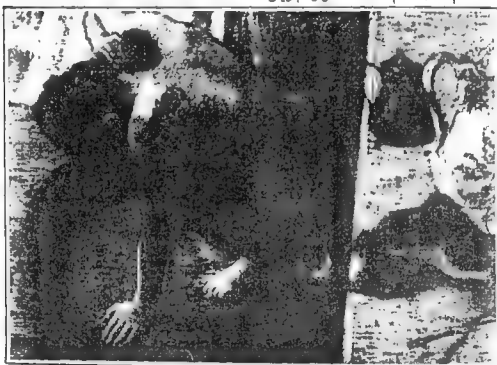
٨٠ - ادوارد مونك (١٨٦٣ - ١٩٤٤) · رقصة الحياة (١٩٠٠) زيت، ١٢٥ سم x ١٩٠ سم، المعرض الوطني في أوسلو.



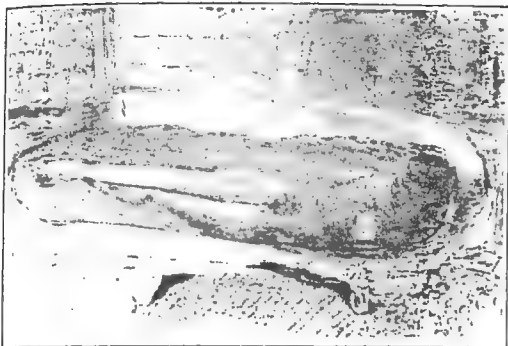
٨١ - ادوارد فويلار (١٨٦٨ - ١٩٤٠) مدخل في مدينة أثينا زيت على ورق مقوى ٣٤,٥ سم x ٣٦,٥ سم، متحف الفن في نورثمبتون، ماساتشوستس



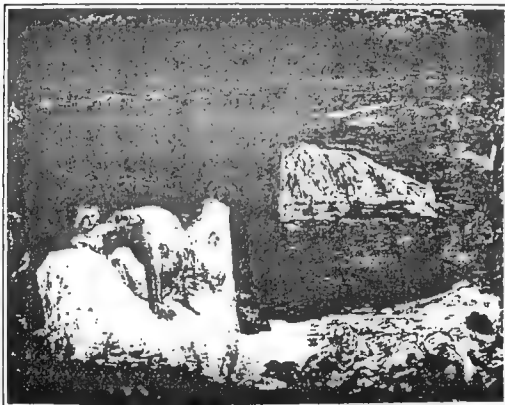
٨٢ - هنري دي تولوز لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) : السوير (١٨٩٢ - ١٨٩٥) زيت على لوحة، ٧٠,٥ x ٨٤سم، متحف اللوفر، باريس.



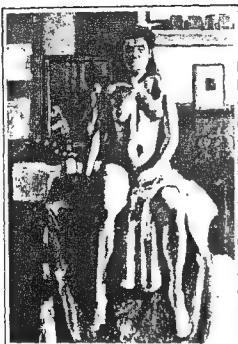
٨٢ - ادغار ديفي (١٨٢٤ - ١٩١٧) : حوض الاستحمام (١٨٨٦) باستيل على ورق، ٨٢ x ٦٠سم، متحف اللوفر في باريس.



٨٤ - بدير يونان (١٨٦٧ - ١٩٤٧) : عارية في حوض الاستحمام (١٩٣٧) زيت، ٩٣سم × ١٤٧سم،
متحف القصر الصغير. باريس.

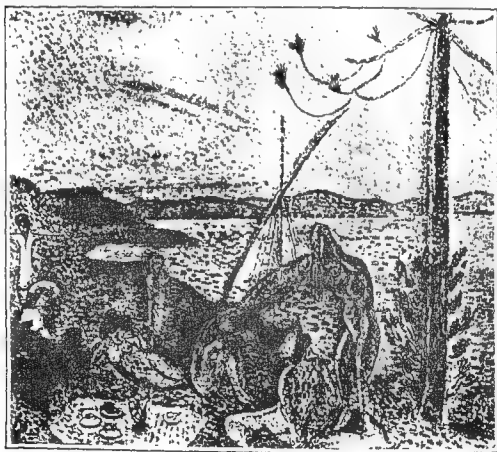


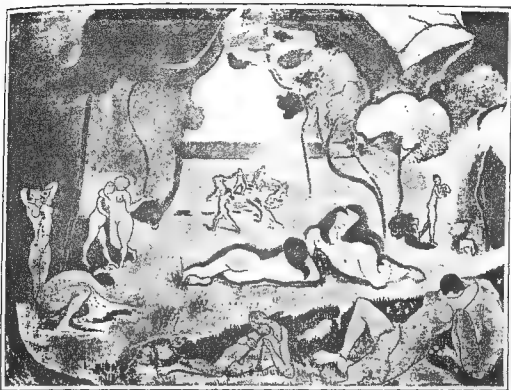
٨٥ - بدير يونان (١٨٦٧ - ١٩٤٧) : اختطاف اوروبيا زيت ١١٧,٥سم × ١٥٢سم متحف توليدو
للفن، اوهايو.



٨٦ - هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤)
كارميليئا (١٩٠٣) زيت، ٨١,٥ سم × ٥٩,٥ سم،
متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

٨٧ - هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) : ترف
وهدوء ولذة (١٩٠٤ - ١٩٥٥) زيت،
١٧٤ سم × ٢٢٨ سم، مجموعة خاصة، باريس.



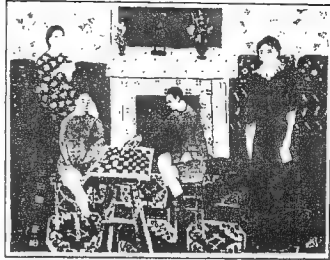


٨٨ - هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) : بهجة الحياة (١٩٠٥ - ١٩٠٦) : زيت،
١٧٥ سم x ٢٤٠ سم، مؤسسة بارنيز، ميونيخ.



٨٩ - هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) : صورة مع شريط اخضر (١٩٠٥) زيت،
٤٠ سم x ٣١,٥ سم، متحف ستاينز للفن في كوينهاغن.

٩٠ - هنري ماتيس (١٨٦٩ -
١٩٥٤) اسرة الفنان (١٩١١)
زيت، ١٤٣ سم × ١٩٤ سم،
الهارميتاج، ليننغراد.

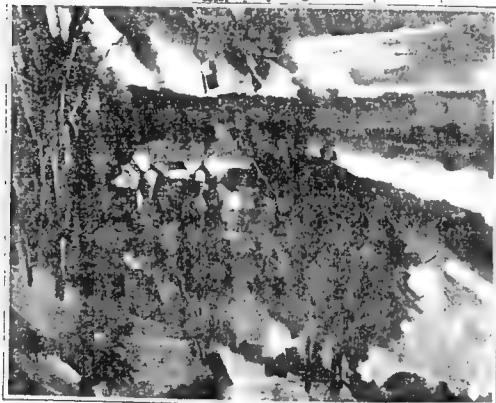


٩١ - هنري ماتيس (١٨٦٩ -
١٩٥٤) تذكار أوقياني (١٩٥٣)
غواش وقلم الكربون مقطع ملصق
على
الحنقاصية،
٢٨٤,٥ سم × ٢٨٦,٥ سم، متحف
الفن الحديث في نيويورك.





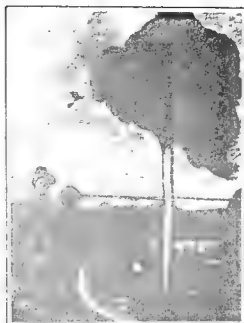
٩٢ - هنري روسو الكيركي، (١٨٤٤ - ١٩١٠) الفجري النائم (١٨٩٧) زيت،
١٢٩,٥ سم x ٢٠٠,٥ سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.



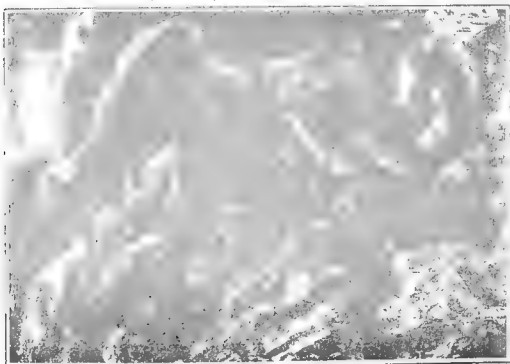
٩٢ - موريس فلامانك (١٨٧٦ - ١٩٥٨) مشهد الاعصار (١٩٢٧) زيت، ٨٠ سم x ١٠٠ سم، المتحف
الوطني للفن الحديث في باريس.



٩٥ - أماديو مودلياني (١٨٨٤ - ١٩٢٠)
صورة لبيفيتز وزوجته (١٩١٦) زيت،
٨٠سم × ٥٢,٥سم، معهد شيكاغو للفن.



٩٤ - أندريه ديرين (١٨٨٠ - ١٩٥٤)
الزمار (١٩١١) زيت على الكتان :
١٨٥,٥سم × ١٥٠,٥سم، معهد مينيا
بوليس للفنون.



٩٦ - حاييم سوتين (١٨٩٤ - ١٩٤٣) منظر طبيعي في سيريه (١٩٢٠ - ١٩٢١) زيت،
١١سم × ٨سم، معرض هيت، في لندن.



٩٧- جوردج رعد (١٨٧١ - ١٩٥٨) المهرج
العجوز (١٩١٧) زيت، ١٠١,٥ سم x ٧٥,٥ سم،
مجموعة نياركو، باريس.

٩٨- اميل تولده (١٨١٧ - ١٩٥٠) : العشاء
الاخير (١٩٠٩) زيت ٨٦ سم x ١٩٧ سم، متحف
سناتينز للفن في كوينهاغن.

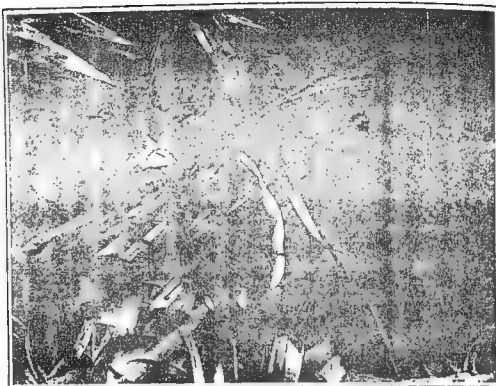


٩٩- ايرنست لودفيك كيرشنر
(١٨٨٠- ١٣٣٨) : الفنان وأنفونجه (١٩٠٩)
زيت، ٤٠,٤سم x ١٠٠سم، صالة الفن في
هامبورغ.



١٠٠- اوسكار كوكوشكا (١٨٨٦- ١٩٨٠)
صورة شخصية مع الما ماهر (١٩١٣) زيت
٧٥,٥سم x ٩٠سم، مجموعة خاصة، هامبورغ.

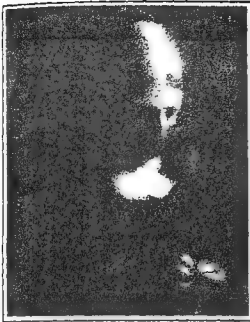




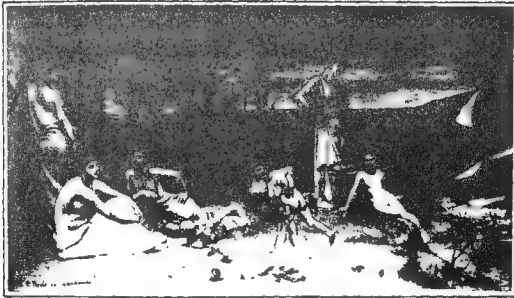
١٠١ - فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) : مصير الحيوانات (١٩١٣) زيت، ١٩٥ سم x ٢٦٢,٥ سم
متحف الفن في بازل.



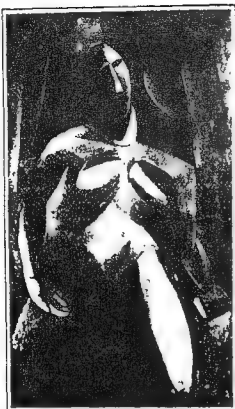
١٠٢ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : الحياة (١٩٠٣) زيت ١٩٧ سم x ١٢٧,٣ سم، متحف
كليفلاند للفن.



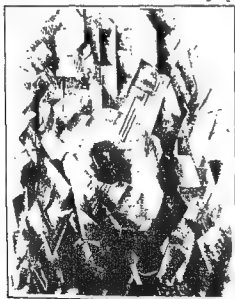
١٢ جور " سحر " ١٠ ٨٩ والده
 القهار ٨٩٢ ٩٣ عنه ذكر جور عن الورق
 ٣٢ سم ١٠ سم منصف لبيروبوليتار في
 بيروبول



٤٥ - بولي دي شافان ١٨٣٢ - ١٨٩٨ الأرض المسبعة (١٨٨٢) ريت ٢٥٥ سم ٨٠ سم
 المعرض الفني جامعة بير



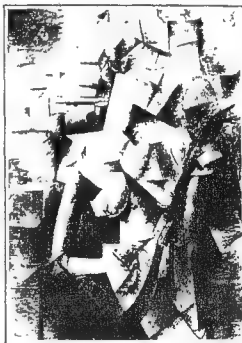
١٠٦ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : درايار
(١٩٠٨) زيت، ١٨٨ سم × ١٠٧ سم، الهارميتاج،
ليننفراد.



١٠٨ - جودج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) : فتاة مع
المنديلين (١٩٠٩ - ١٩١٠) زيت
٧٢,٥ سم × ٥٩,٥ سم، معرض «تيت» في لندن.



١٠٥ - جودج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) : اشجار
في الايستاك (١٩٠٨) زيت، ٧٢ سم × ٦٠ سم،
متحف ستاتينز للفن في كوبنهاغن.



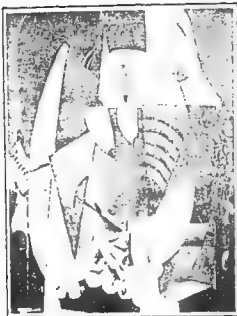
١٠٧ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : مساء مع
المنديلين (١٩١٠) زيت ١٠٠ سم × ٧٢ سم،
مجموعة خاصة، نيويورك.



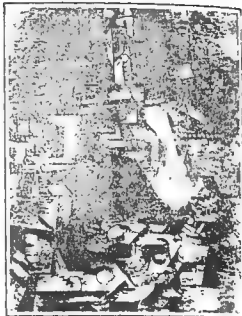
١٠٣ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : أسيرة
البهلولان (١٩٠٥) زيت، ٢١٣ سم × ٢٢٩ سم،
معرض الوطني للفن في واشنطن.



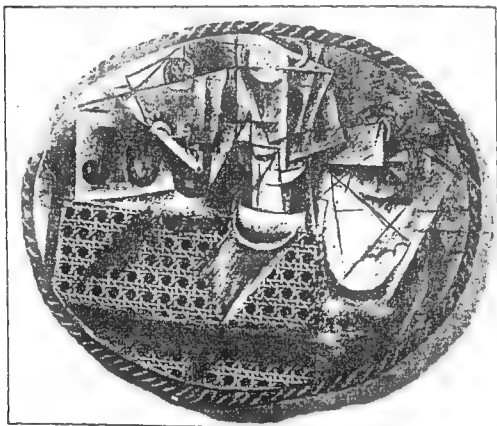
١٠٤ - جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٢) : العارية
الكبيرة (١٩٠٧ - ١٩٠٨) زيت،
١٤٠ سم × ٩٩ سم، مجموعة خاصة، باريس.



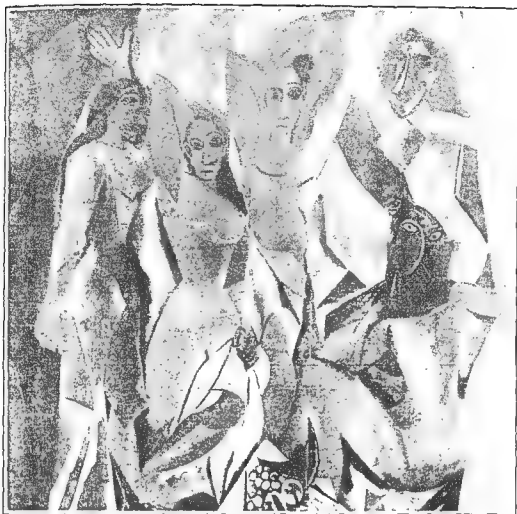
١١١ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : امرأة
في كرسي (١٩١٣) زيت، ١٤٦ سم × ٩٧ سم،
مجموعة خاصة.



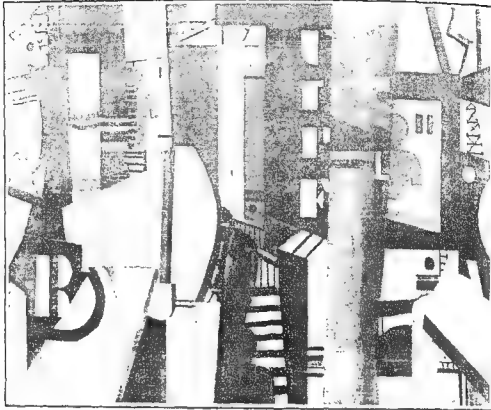
١١٠ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : عازف
الندولين (١٩١١) زيت ١٠٠ سم × ٦٩ سم،
مجموعة خاصة، لييج.



١١٢ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : حياة ساكنة مع كرسي خيزران (١٩١٢) زيت
٢٧ سم × ٣٥ سم، مجموعة الفنان.
- ١٣٣ -



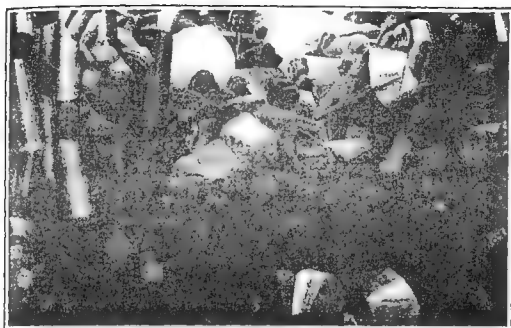
١٠٩ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : أنسات أفينيون (١٩٠٦ - ١٩٠٧) زيت، متحف الفن الحديث في نيويورك



١١٥ - فرناند ليجير (١٨٨١ - ١٩٥٥) : المدينة (١٩١٩) زيت، ٢١٣ سم × ٢٩٢,٥ سم متحف
فيلادلفيا للفن.



١١٦ - روبرت ديلوني (١٨٨٥ - ١٩٤١) : اقراص : الشمس والقمر (١٩١٢ - ١٩١٣) زيت،
١٣٥ سم × ١٣٥ سم، مجموعة متحف ستيدليجيك، في امستردام.
- ١٣٥ -



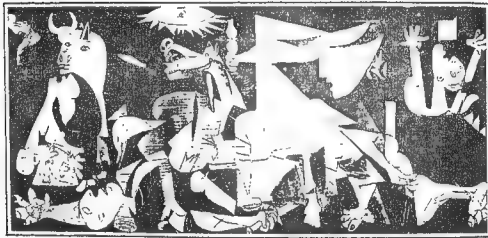
١١٢ - فيرناند لييجر (١٨٨١ - ١٩٥٥) : عاريات في الغابة (١٩٠٩ - ١٩١٠) زيت،
١٧٠ x ١٢٠سم، مجموعة خاصة، أوتلو.



١١٤ - أومبيرتو بوتشينيوني (١٨٨٢ - ١٩١٦) الشارع يدخل البيت (١٩٠٩ - ١٩١٠) زيت،
١٠٠ x ١٠٠سم، معرض هنري ساكسونيا في هانوفر.



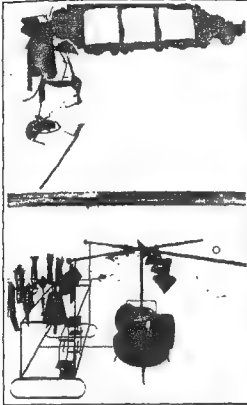
١٢١ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) لم
 وطفل (١٩٢١) زيت، ١٤٢,٥ سم x ١٦٢,٥ سم،
 معهد الفن في شيكاغو.



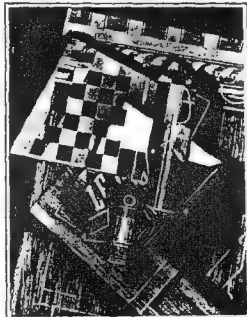
١٢٢ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : الفيرنيكا (١٩٣٧) زيت، ٣٥١ سم x ١٧٢ سم، متحف
 الفن الحديث في نيويورك.



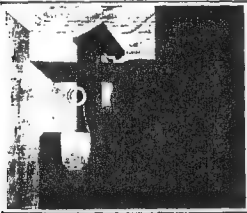
١١٧ - مارسيل دوشامب (١٨٨٧ - ١٩٦٨) :
عارية تهبط الدرج (١٩١١ - ١٩١٢) زيت،
٨٩ سم × ١٤٧ سم، متحف فيلادلفيا للفن.



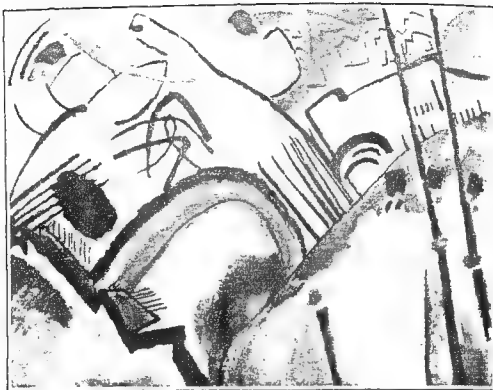
١١٨ - مارسيل دوشامب (١٨٨٧ - ١٩٦٨) :
العريس تجرد عارية من قبل عزابها
(١٩١٥ - ١٩٢٢) زيت وملك رصاص على زجاج
٢٧٧,٥ سم × ١٧٥,٥ سم، متحف فيلادلفيا للفن.



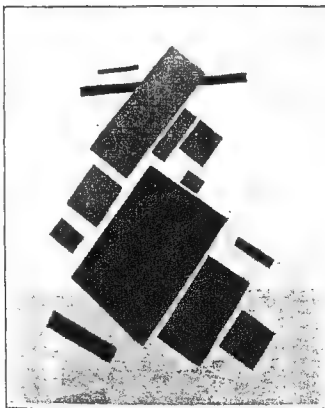
١١٩ - خوان غريس (١٨٨٧ - ١٩٢٧) : لوحة
الشطرنج (١٩١٥) زيت، ٩٢ سم × ٧٣ سم، معهد
الفنون في شيكاغو.



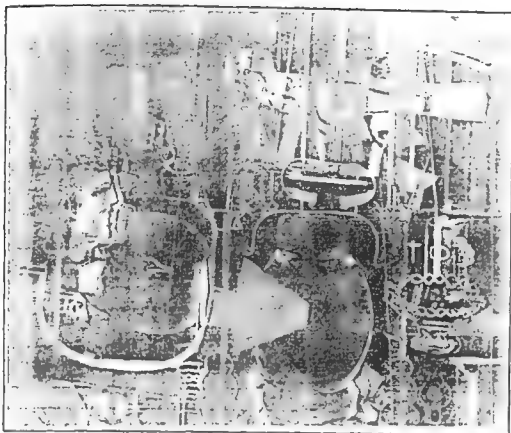
١٢٠ - إميديه اوزنشان (١٨٨٦ - ١٩٦٦) :
قارورة وغيتار وقدرح وقنينة على منضدة رصاصية،
٨١ سم × ١٠١ سم متحف الفن في بازل.



١٢٥ - فاسيلي
كاندينسكي
: (١٨٦٦ - ١٩٤٤)
دراسة لتكوين ٤،
١٩١١. زيت
١٥سم x ٢٨سم
معروض تيت في لندن.



١٢٦ - كاسيمير
ماليشيتش
: (١٨٧٨ - ١٩٢٥)
تكوين طائرة تحلق.
زيت
٦,٥سم x ٨,٥سم.



١٢٣ - جورج براك

(١٨٨٢ - ١٩٦٢) :

ستوديو ٢ (١٩٤٩)

ریت.

١٣٠ سم × ١٦٢ سم.

معرض شمال الراين في

دوسلدورف.



١٢٤ - فيرناند ليجر

(١٨٨١ - ١٩٥٥) :

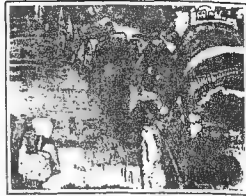
أوقات الفراغ (١٩٤٨)

زيت

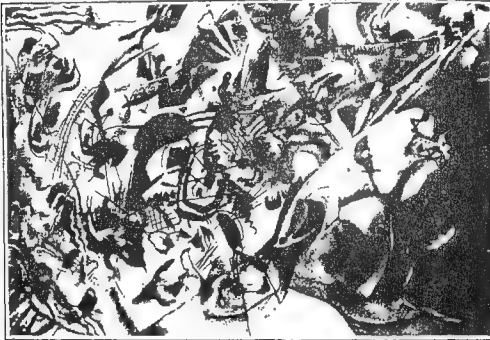
١٥٤ سم × ١٨٥ سم.

متحف الفن الحديث في

باريس



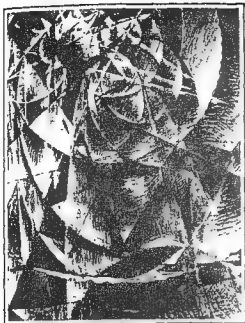
١٢٧ - فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤)
رسم مع بيوت (١٩٠٩) زيت، ١٧سم x ١٣٠سم،
متحف ستيفليجيك في امستردام.



١٢٨ - فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤)
تكوين ٧ (١٩١٣) زيت، ٢٠٠سم x ٢٠٠سم،
معرض مورتياكوف في موسكو.



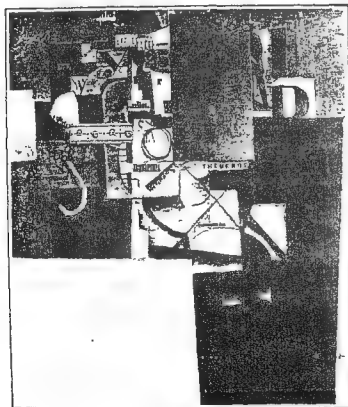
١٢٩ - فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤)
مع القوس الاسود (١٩١٣) زيت،
١٨٠سم x ١٦٥,٥سم، مجموعة خاصة، باريس.



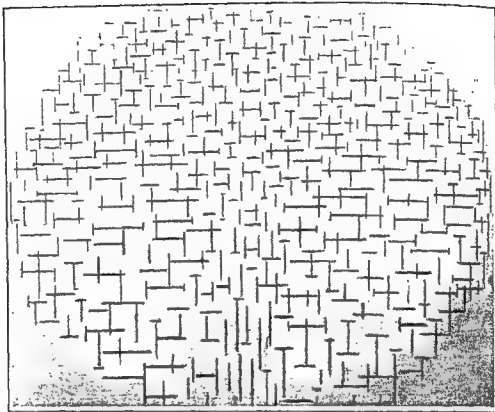
١٣١ - جياكوما بالا (١٨٧٤ - ١٩٥٨) : عطار
يسر امام الشمس (١٩١٤) ديسمبر
١٠٠سم x ١٢٠سم، مجموعة خاصة، ميلانو.



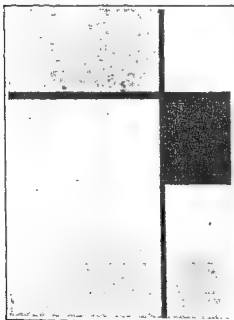
١٣٠ - فرانك كويكا (١٨٧١ - ١٩٥٧) امورفا،
فيورغ للونين (١٩١٢) زيت، ٢١١سم x ٢٢٠سم،
المعرض الوطني في براغ.



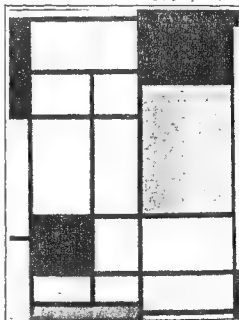
١٣٢ - كاسيمير مالفييتش
(١٨٧٨ - ١٩٣٥) : امرأة إلى
جوار عمود اعلان (١٩١٤)
زيت، ٧١سم x ٦٤سم، متحف
ستيدلجيك في امستردام.



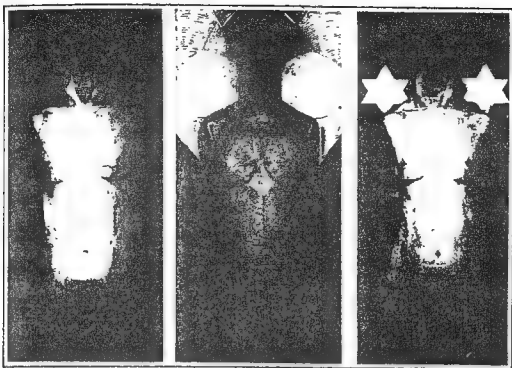
١٢٥ - بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) لوحة رقم ١ (١٩١٣) زيت، ١٦ سم × ٤٨ سم، متحف ريلكة في اوترلو



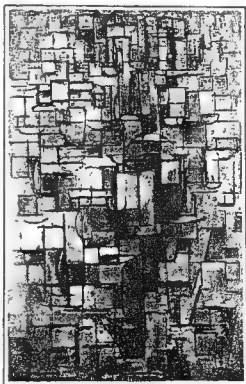
١٣٧ - بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) تكوين مع الأزرق والأصفر (١٩٢٣) زيت، ١٠,٥ سم × ٢٣ سم، متحف فيلادلفيا للفن.



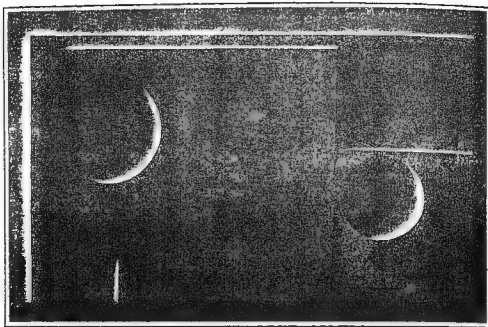
١٣٦ - بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق (١٩٢١) زيت ٨٠ سم × ٥٠ سم، متحف جيميت في لاهاي.



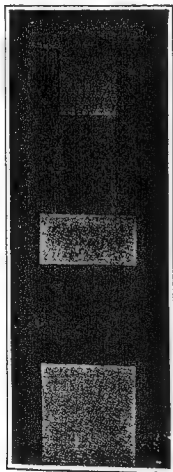
١٣٣ - بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) : تكوين رقم ١٠ الرصيف والمحيط (١٩١٥) زيت،
٨٥سم x ١٠٨سم، متحف بريكة في اوترلو.



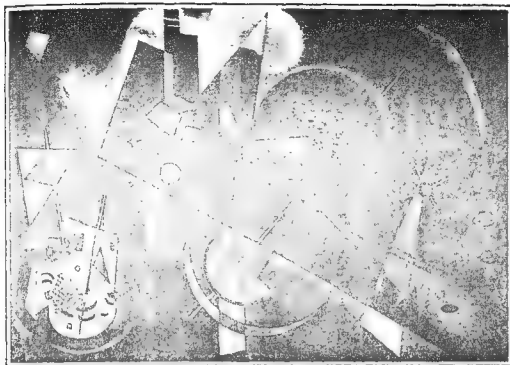
١٣٤ - بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) :
ثلاثية التطور (١٩١٠ - ١٩١١) زيت، كل منها
١٧٨سم x ٨٥سم، متحف جيمينت في لاهاي.



١٤٠ - بن نيكلسون (المولود في عام ١٨٩٤) ريليف ابيض
(١٩٣٥) زيت على لوحة ١٠١,٥ سم x ١٦٦,٥ سم، معرض
«نيث» في لندن.



١٤١ - اد رينهاردت (المولود في عام ١٩١٣) :رسم تجريدي،
انفيق (١٩٥٢) زيت، ٧٥ سم x ٢٨ سم، متحف الفن، معهد
كارنيجي في بيتسبرغ.



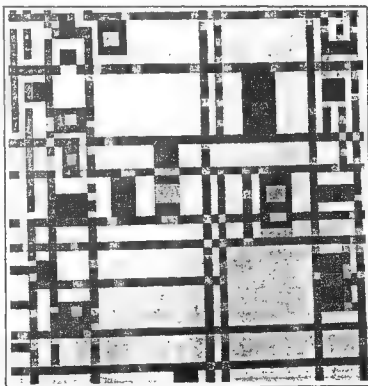
١٢٨ - فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) بالانزق (١٩٢٥) زيت. ٤٩سم × ١٢٠سم، معرض
«شعالي الراين» في دوسلدورف

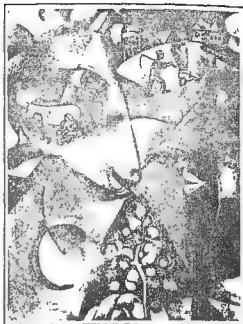
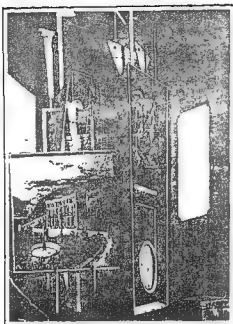
١٣٩ - بيت مودريار
(١٨٧٢ - ١٩٤٤)

برودواي بوجي/ووجي
ريت (١٩٤٢/١٩٤٧)

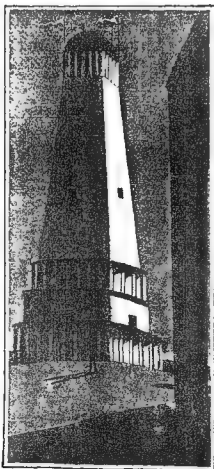
١٣٧سم × ١٢٧سم
متحف الفن الحديث في

نيويورك





١٤٢ - مارك شآغال (المولود في عام ١٨٨٧) : أنا والقرية (١٩١١) زيت، ١٩٢سم × ١٥٢,٥سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.

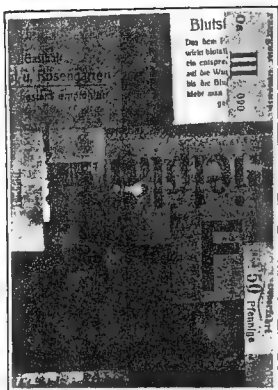


١٤٤ - جورجودي كيريكو (المولود في عام ١٨٨٨) : مدخل ميثافيزيقي عظيم (١٩١٧) زيت، ٦٩سم × ٦٩,٥سم، مجموعة خاصة.

١٤٥ - جورجودي كيريكو (المولود في عام ١٨٨٨) : حنين اللانهائي (١٩١٢) زيت، ١٣٥,٥سم × ٦٤,٥سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.

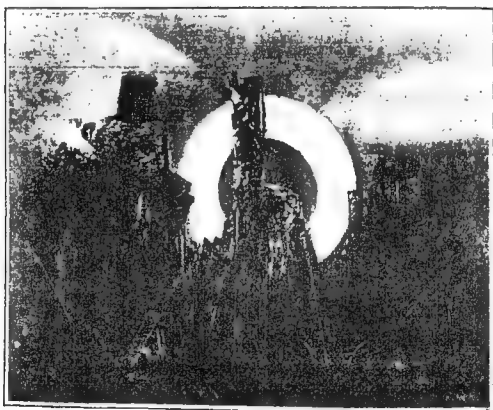


١٤٧ - مارك روشيكو (١٩٠٣ - ١٩٧٠) : فتحتان في الاسود فوق الخمر. زيت ٢٢٦سم × ٢٨١سم
معرض تيت في لندن.



١٥٠ - كورت شيفترز
١٨٨٧ - ١٩٤٨ : Merz 83 (١٩٢٠)
تصنيق بونق تخليف واعلانات وبطاقات
مقطعة ١٤,٥ سم × ١١,٥ سم، متحف الفن
الحديث في نيويورك.

١٥١ - ماكس ايرنست (المولود في عام
١٨٩١) القلابة العظيمة (١٩٢٧) زيت،
١٤,٥ سم × ١٤,٤ سم، المتحف الفني في
بازل.

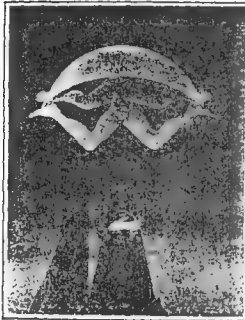




١٤٧ - جورج غروس (١٨٩٣ - ١٩٥٩) : صورة
للشاعر ماكس هيرمان - نبيس (١٩٢٤) زيت،
١٠٠سم × ٩٢سم، معرض المدينة الفنية في
مانهايم.



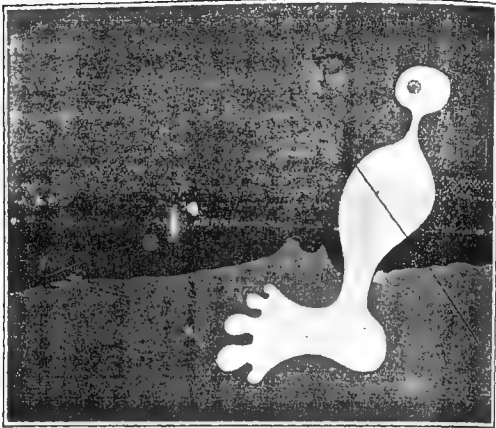
١٤٦ - جان أرب (١٨٨٧ - ١٩٦٦) : كولاژ مع
مربعات مرسومة تبعاً لقوانين المصادفة
(١٩١٦ - ١٩١٧) تصميغ بأوراق ملونة،
٥٠,٥سم × ٢٢سم، متحف الفن الحديث في
نيويورك.



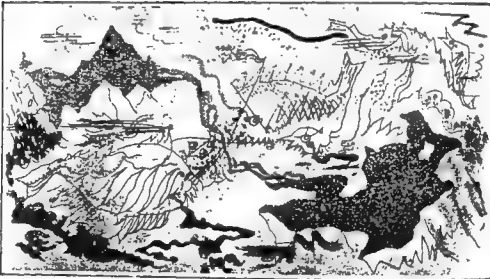
١٤٩ - ماكس إرنست (الولود في عام ١٨٩١) :
عن هذا لن يعرف الرجال شيئاً (١٩٢٣) زيت،
٨١سم × ٦٤سم، معرض دثيث في لندن.



١٤٨ - ماكس إرنست (الولود في عام ١٨٩١) :
أوديوس ريكس (١٩٢٢) زيت،
٨٩سم × ١٦,٥سم، مجموعة خاصة، باريس.

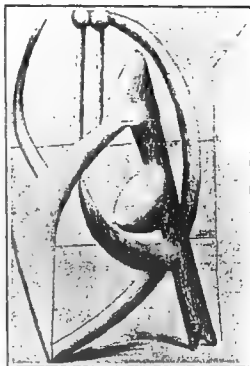


١٥٤ - خوان ميريو (١٨٩٣ - ١٩٨٠) : شخص يرسي حجراً على طائر (١٩٢٦)، زيت، ٧٣,٥ سم × ٩٢ سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.

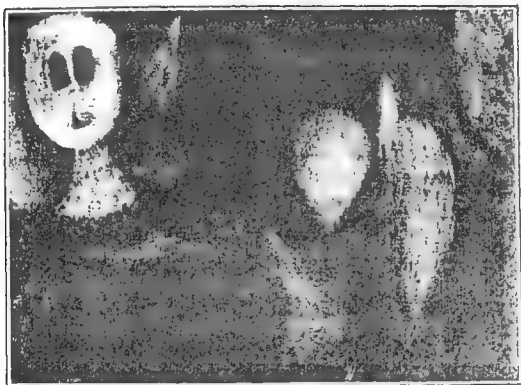


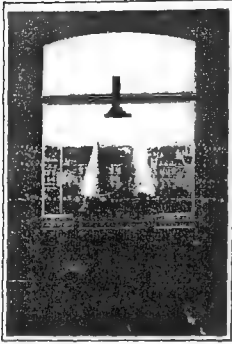
١٥٥ - أندريه ماسون (المولود في عام ١٨٩٦) : معركة الأسماك (١٩٢٧)، زيت برميل وقلم، ٣٦,٥ سم × ٧٣ سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.

١٥٢ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) . تصميم
لنصب (١٩٢٧) رسم بقلم الفحم،
٣٠سم x ٢٢سم، مجموعة الفنان.

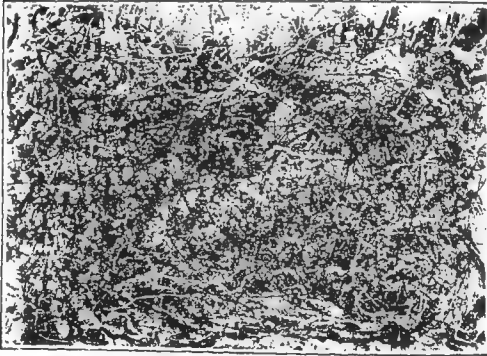


١٥٣ - بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) : (١٩٤٠) :
ملك الموت (١٩٤٠) زيت، ٥١سم x ٦٧سم،
مجموعة فيليكس كلي، برن.

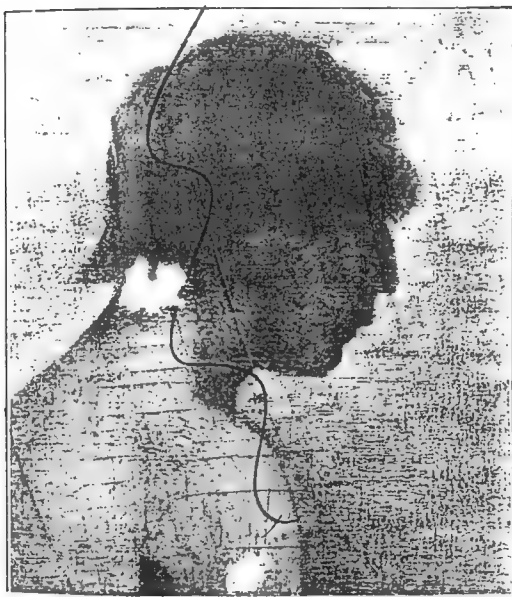
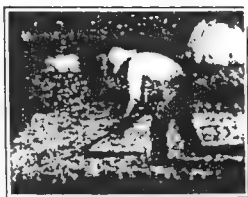


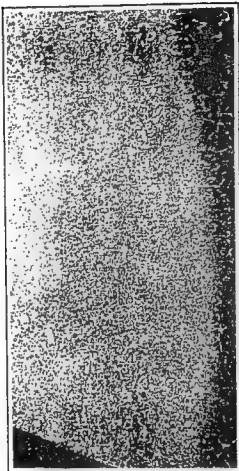


١٥٨ - رينيه ماغريت (١٨٩٨ - ١٩٦٧) حالة انسانية (١٩٣٣) زيت، ١٠٠.٥ سم x ٨١.٥ سم، مجموعة خاصة.



١٥٩ - جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) : رقم ١ (١٩٤٨) زيت ١٧٢.٥ سم x ٢٦٤.٥ سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.





١٦١ - مارك توبيي (المولود في عام ١٨٩٠) : حاففة
اب (١٩٥٣) كازين على لوحة تكوين
١٢١,٩ سم x ٧١,١ سم، متحف الفن الحديث في
نيويورك.

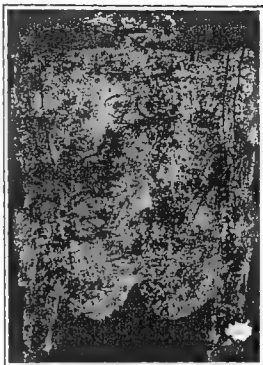


١٦٠ - وليم دي كونينغ (المولود في عام ١٩٠٤) :
امراة رقم ١ (١٩٥٠/١٩٥٢) زيت،
١٩٢,٥ سم x ١٤٧,٥ سم، متحف الفن الحديث في
نيويورك.



١٦٢ - نيكولاس دي ستيل (١٩١٤ - ١٩٥٥) :
سكوف (١٩٥٢) زيت، ٢٠٠ سم x ١٥٠ سم،
المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

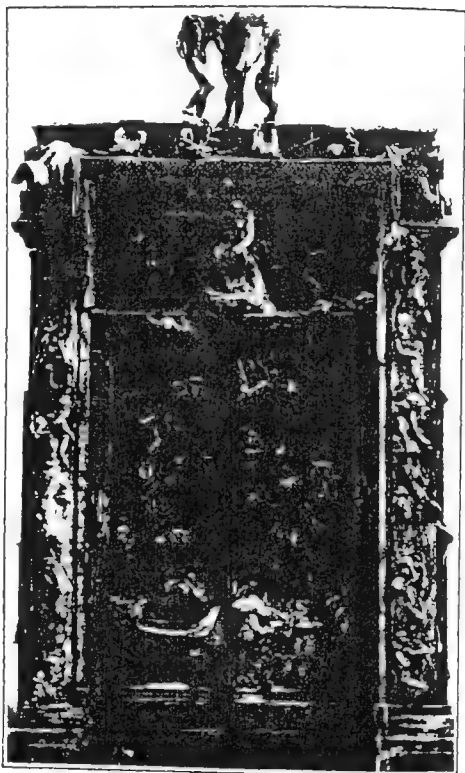
١٦٢ - جان دويوفيه (المولود في عام ١٩٠١). قطعة من مجزأة، جسد امرأة زيت، ١٧,٥ سم x ٨٩,٥ سم، معرض سبتي جانيس في نيويورك.



١٦٥ - اوجست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧): عصر البرونز (١٨٧٦) برونز، ١٧,٥ سم x ٦٠ سم x ٦٠ سم، متحف رودان في باريس.



١٦٤ - فرانسيس بيكون (المولود عام ١٩٠٩): بابا رقم ٢ (١٩٥١) زيت، ١٩٨ سم x ١٥٢ سم، المعرض الفني في مانهام.



١٦٦ - اوتست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) : بوابات الجحيم (١٨٨٠ - ١٨٨٨) بروتن
 ١٨٠سم x ٨٥سم، متحف رودان في باريس

١٦٧ - أوغست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) : يلزك
 ١٢٠سم × ٣٠٠سم × ١٢٠سم
 ١٢٠سم، متحف رودان في باريس.



١٦٨ - ميداردو روسو (١٨٥٨ - ١٩٢٨) : محاكاة
 في حديقة (١٨٩٣) برونز،
 ٣٣سم × ٦٧سم × ٤٠,٥سم، المعرض الوطني للفن
 الحديث في روما.





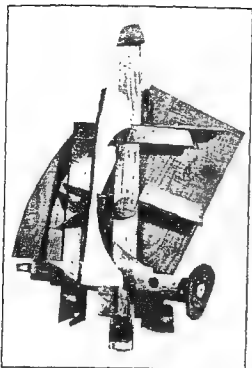
١٧٠ - أرسطيد ميلول (١٨٦١ - ١٩٤٤)
العداءة الجالسة : البحر المتوسط (١٩٠٥) حجر،
الارتفاع ١١٤ سم، مجموعة خاصة.



١٦٩ - بول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) : أوفيري
المتوحش (١٨٩٤ - ١٨٩٥) طين مفخور، الارتفاع
٧٣ سم، مجموعة خاصة، باريس.

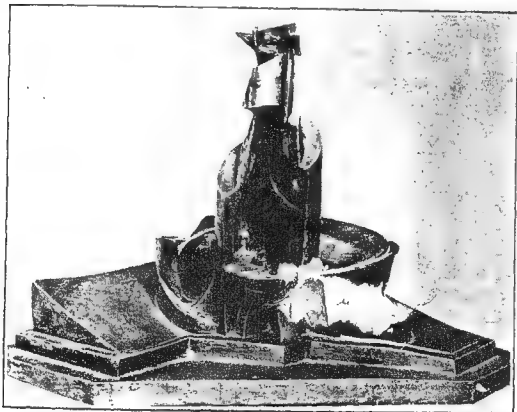


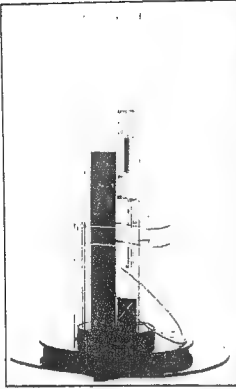
١٧١ - هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) :
سيرينتين (١٩٠٩) برونز، الارتفاع ٥٦,٥ سم،
متحف بلتي مور للفن.



١٧٢ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : تكوين
غيتار (١٩١٤) تكوين بالخشب، الارتفاع
٥٩,٥سم، مجموعة الفنان.

١٧٣ - هامبيرتو بوتشيوني (١٨٨٣ - ١٩١٦) :
تطور فنية في الفضاء (١٩١٢) برونز، الارتفاع
٢٨سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.

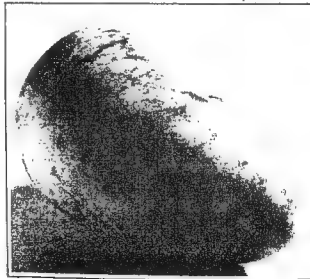




١٧٥ - نعيم غابور (المولود في عام ١٨٩٠) - عمود
(١٩٢٣) معدن وخشب وبلاستيك، الارتفاع
١٠٥,٥سم، متحف غوغنهايم في نيويورك.



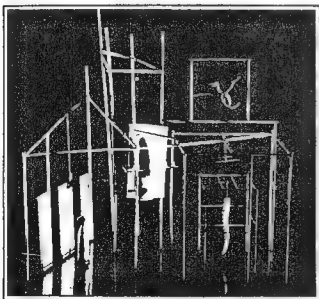
١٧٦ - جاك لييفتزر (المولود في عام ١٨٩١) :
قوام (١٩٢٦ - ١٩٣٠) برونز، الارتفاع ٣١٧سم،
متحف غوغنهايم في نيويورك.



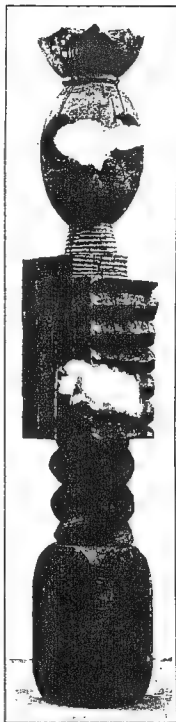
١٧٦ - تسطنطين برانكوسي
(١٨٧٦ - ١٩٥٧) : نحت للعميان
(١٩١٦) رخام، ١٥,٥سم x
٢٠,٥سم، متحف فيلادلفيا للفن.



١٧٨ - جان أرب (١٨٨٧ - ١٩٦٦) : تصلب بشري (١٩٣٤)
رخام أبيض ٧٨,٥ سم × ١٤٧,٥ سم، متحف الفن الوطني
الحديث في باريس.



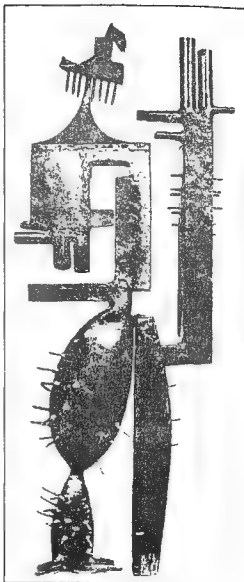
١٧٩ - اليرتو جياكوميتي (١٩٠١ - ١٩٦٦) : القصر في الساعة
الرابعة فجراً (١٩٣٣) تكوين بالخشب والزجاج والأسلاك
والخيوط ٦٣ سم × ٧١ سم × ٤٠ سم، متحف الفن الحديث في
نيويورك.



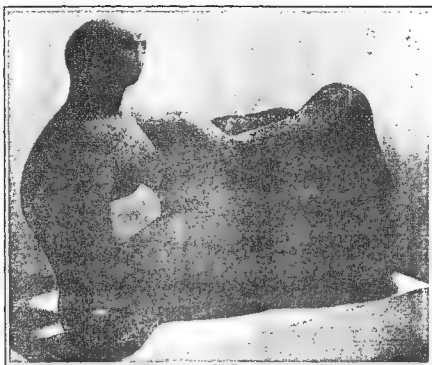
١٧٧ - قسطنطين برانكوسي
(١٨٧٦ - ١٩٥٧) : ملك الملوك
(١٩٢٠) خشب، الارتفاع ٣٠٠ سم،
متحف غوغنهايم في نيويورك.



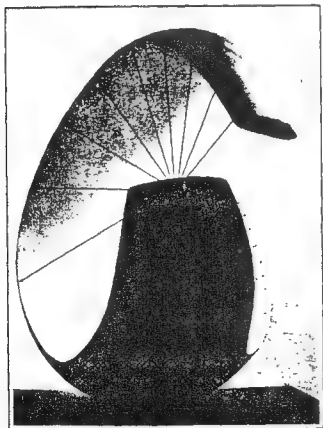
١٨١ - بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٤٢) - قرد وطفلة (١٩٥١) برونز، الارتفاع ٥٢,٥سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.



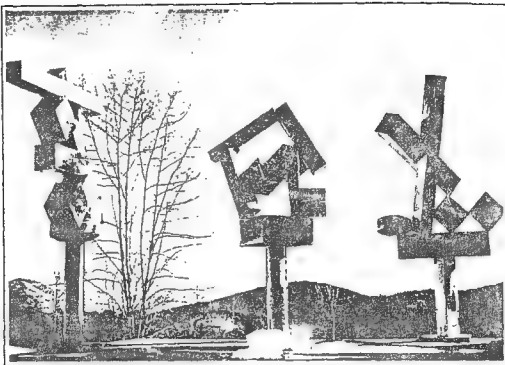
١٨٠ - خوليو غونزاليس (١٨٧٦ - ١٩٤٢) : رجل من الصبار رقم ٢ (١٩٣٩) حديد، الارتفاع ٧٨سم، متحف الفن الحديث في باريس.



١٨٢ - هنري مسور (١٨٩٨ -
١٩٨٦) المرأة المضطجعة (١٩٣٨)
حجر، ١٩,٥ سم × ١٣٢,٥ سم،
معرض غاليري في لندن.

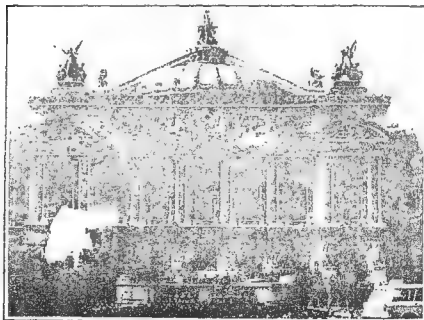


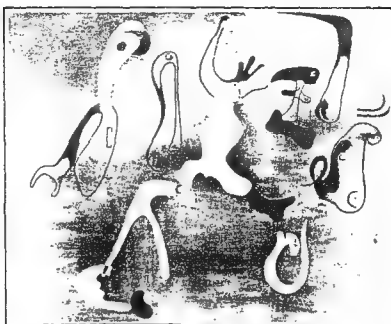
١٨٣ - باربرا هيبيرث (المولود في عام
١٩٠٣) الموجة (١٩٤٣ - ١٩٤٤)
خشب مع لون وخيوط والداخل بازئق
شاحب، الطول ٤٧ سم، مجموعة
خاصة



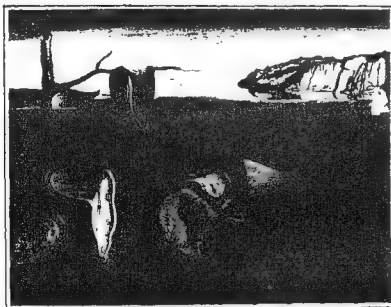
١٨٤ - ديفيد سميث (١٩٠٦ - ١٩٦٥) - مكعبات (١٩٦٣ - ١٩٦٤) فولاذ لا يصدأ الارتقاع (من اليسار إلى اليمين) ٢٧٢.٣سم، ٢٩٤سم، ٢٨٧.٣سم معرض مارلبورو في نيويورك.

١٨٥ - شارك غارنير (١٨٢٥ - ١٨٩٨) : دار الاوبرا، باريس ١٨٦١ - ١٨٧٤.

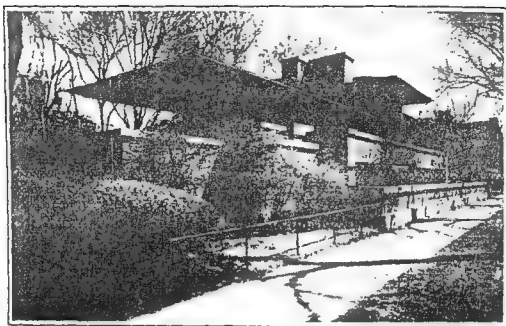




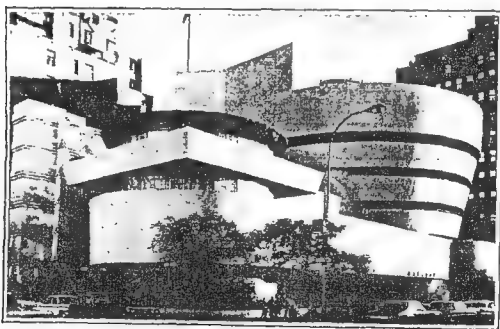
١٥٦ - خوان ميريرو (١٨٩٣ - ١٩٨٠) : رسم (١٩٢٣) زيت،
١٢٩,٥ سم x ١٦١,٥ سم، متحف الفن في برن.



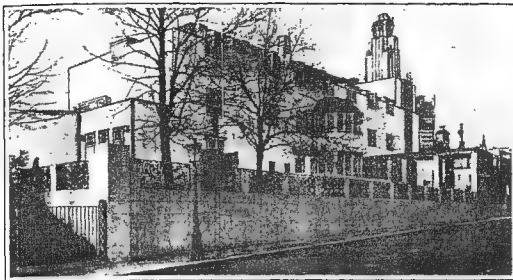
١٥٧ - سلفادور دالي (المولود في عام ١٩٠٤) : اصرار الذاكرة (١٩٣١) زيت،
٢٤ سم x ٣٢ سم، متحف الفن الحديث في نيويورك.



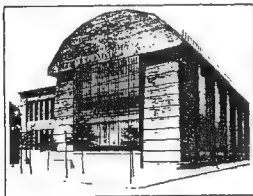
۱۹۴ - فرانک لوید رایت (۱۸۶۹ - ۱۹۵۹) : بیت دویی، شیکاگو (۱۹۰۹).



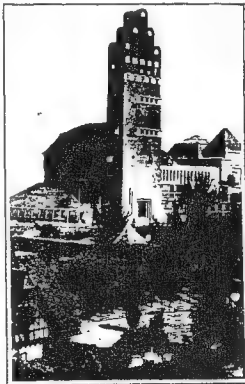
۱۹۵ - فرانک لوید رایت (۱۸۶۹ - ۱۹۵۹) : متحف غوغنهايم، نيويورک، صمم (۱۹۴۳ - ۱۹۴۶)،
وشيد (۱۹۵۶ - ۱۹۵۹).



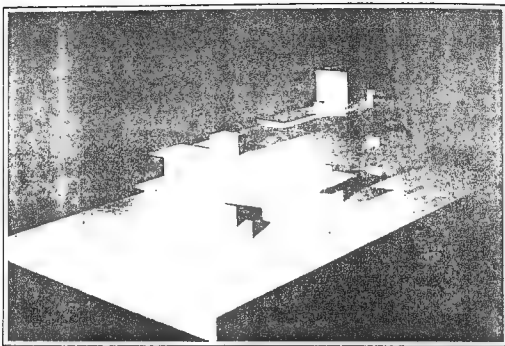
١٩١ - جوزيف هوقمان (١٨٧٠ - ١٩٥٦) : قصر سنوكليت، بروكسل (١٩٠٥).



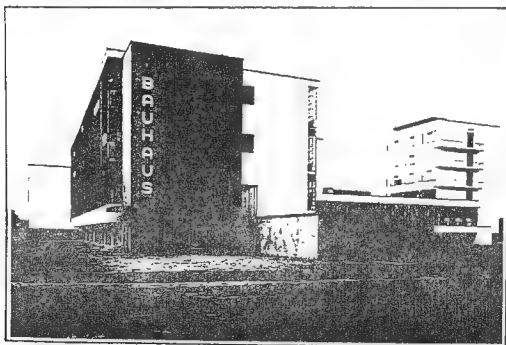
١٩٣ - بيتر بيرنز (١٨٦٨ - ١٩٤٠) :
الطوبينات في مصنع (A.E.G) برلين
(١٩٠٨ - ١٩٠٩).



١٩٢ - جوزيف أولبريش (١٨٦٧ - ١٩٠٨) :
برج الأعراس، دار مستادت (١٩٠٧).

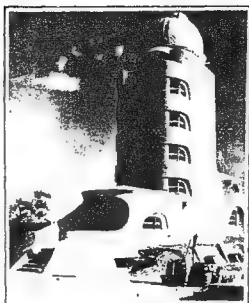


١٩٨ - كاسيمير مالفيثش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) · شكل سائب في الفضاء (انموذج من التكوين التفوي
١٩٢٤ - ١٩٣٦).

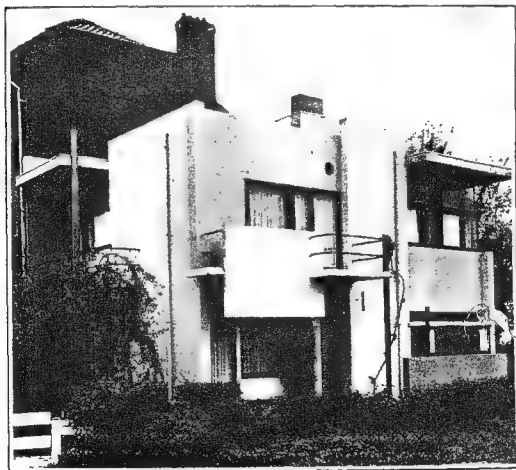


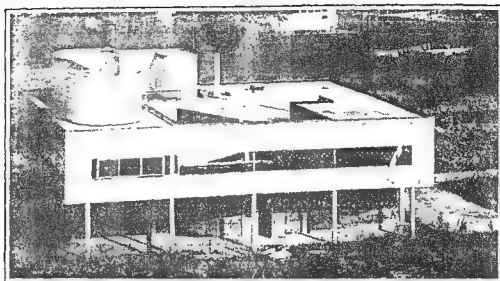
١٩٩ - والتر غروبيوس (١٨٨٣ - ١٩٦٩) : الباهاوس، ديسلو (١٩٢٥ - ١٩٣٦).

۱۹۶ - ایریش میندلسون (۱۸۸۷ - ۱۹۲۰)
برج مراقبه اینشتین، بوتسدام (۱۹۲۰).

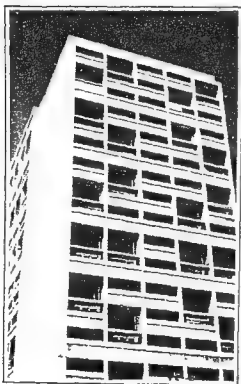


۱۹۷ - جیوریت ریتفیلد (۱۸۸۸ - ۱۹۶۴) : بیت
شرویدر : اوتریخت (۱۹۲۴).

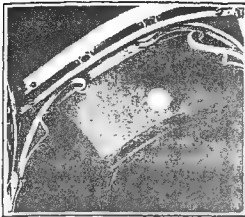




٢٠٢ - لوکریوزیبه (١٨٨٧ - ١٩٦٥) : فیلا بوامی (١٩٣٧ - ١٩٣١).



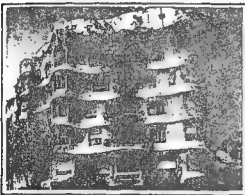
٢٠٣ - لوکریوزیبه (١٨٨٧ - ١٩٦٥) : شقی
سکونی، مارسیلیا (١٩٤٧ - ١٩٥٢).



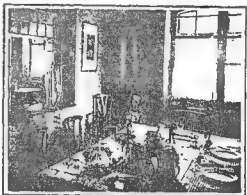
١٨٧ - فكتور هورتا (١٨٦١ - ١٩٤٧) : بيت
تاسيل، بروكسل (١٨٩٢).



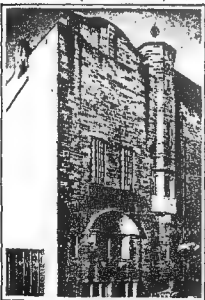
١٨٦ - فيليب ويب (١٨٣١ - ١٩١٥) : البيت
الاحمر، كنت. انكلترا (١٨٥٩).



١٨٩ - انطوني غاودي (١٨٥٢ - ١٩٢٦) : كاسا
ميلا، برشلونة (١٩٠٥ - ١٩١٠).



١٨٨ - هنري فان دي فيلده (١٨٦٣ - ١٩٥٧) :
بلومينغفرف، بروكسل (١٨٩٥).

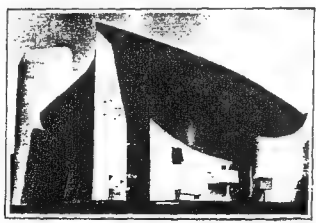


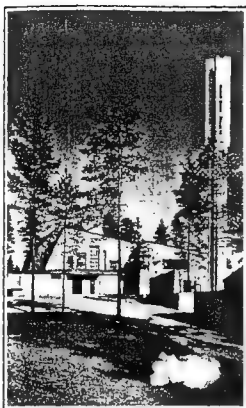
١٩٠ - شارل رينيه ساكنتوش
مدرسة غلاسكو للفن (١٨٦٨ - ١٩٢٨)
(١٨٩٧ - ١٩٠٩).

٢٠٤ - لودفيك ميس فان دير روهه
 بناية سيگرام، نيويورك
 (١٨٨٦ - ١٩٦٩)
 (١٩٥٨).



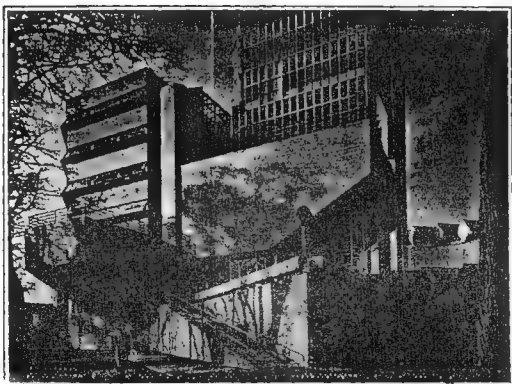
٢٠٥ - لوگوردبوزييه (١٨٨٧ - ١٩٦٥) : فوتردام
 دي هويت، رانشامپ (١٩٥٠ - ١٩٥٤).





٢٠٦ - الفار التو (المولود في عام ١٨٩٨) : كنيسة
فوكسينيسكا، فنلندا (١٩٥٦ - ١٩٥٨).

٢٠٧ - جيمس ستورلنغ (المولود في عام ١٩٢٦) :
المجمع الهندسي، جامعة ليستر (١٩٦٢ - ١٩٦٤).



المراجع العربية

- ١ - الفن الأوربي الحديث ، آلان باونيس ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٤ .
- ٢ - قصة الفن الحديث - سارة نيومير ، سلسلة الفكر المعاصر ١٩٧٥ .
- ٣ - الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ١٩٧٤ .
- ٤ - تاريخ الفن والعمارة ، مطبعة خالد بن الوليد ١٩٧٦ .
- ٥ - الفن في أوروبا في عصر النهضة حتى اليوم ، دار الراشد العربي ١٩٨٢ .
- ٦ - مئة عام من الرسم الحديث ، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٩٠ .
- ٧ - الفن التشكيلي المعاصر ، محمود امهز ، دار المثلث للنشر لبنان ١٩٧٠ .
- ٨ - مذاهب الفن التشكيلي المعاصر ، حسن محمد حسن ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .
- ٩ - فنون الغرب في العصور الحديثة ، نعمت علام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ .

المراجع الأجنبية

1. History of Modern Art, Arnason, H.H, Harry Abrams, Inc. New York, 1980.

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٥
الوحدة الأولى	
الفن التشكيلي في القرن السابع عشر	٩
١ - طراز الباروك في بلاد الشام	١٢
٢ - طراز الباروك في اسبانيا	١٧
٣ - طراز الباروك في فرنسا	١٨
٤ - طراز الباروك في إنجلترا	١٨
٥ - طراز الروكوكو في القرن الثامن عشر	٢٠
الوحدة الثانية	
١ - الكلاسيكية العائدة والرومانتيكية	٢٥
٢ - الرومانسية في فرنسا	٢٦
٣ - الرومانسية في بريطانيا	٢٩
٤ - الرومانسية في أسبانيا	٣٠
٥ - الفنانان دوميه وميليه	٣٠
٦ - الخروج إلى الطبيعة	٣١
الوحدة الثالثة	
١ - الواقعية ، حتى التعبيرية	٣٥
٢ - جماعة الباربيزون	٣٧
٣ - فن التصوير الانطباعي	٣٨

٤٣	٤ - ما بعد الانطباعية
٤٨	٥ - النحت الانطباعي
٤٩	٦ - الرمزية
	الوحدة الرابعة
٥٣	التصوير والنحت في القرن العشرين
٥٣	١- الوحشية
٥٥	٢ - الحركة التعبيرية في ألمانيا
٥٨	٣ - الحركة التكعيبية
٦٢	٤ - الحركة المستقبلية
٦٣	٥ - الحركة الدادائية
٦٥	٦ - الحركة السورالية
٦٩	٧ - الحركة التعبيرية التجريدية
٧٣	٨ - مدرسة باريس
٧٥	صور الكتاب
١٧٥	المراجع العربية والانجليزية
١٧٧	محتويات الكتاب
١٧٩	كتب المؤلف

كتب المؤلف محمد حسين جودي

- ١ - أشغال المعادن وأصول توجيئها .
- 2 - صناعة النحاس عند العرب وأثرها على الفن الأوروبي - الطبعة الأولى .
- ٣ - صناعة النحاس عند العرب وأثرها على الفن الأوروبي - الطبعة الثانية .
- ٤ - تعليم الطرق على النحاس .
- ٥ - قضايا الفن والتربية الفنية .
- ٦ - نحو رؤية جديدة في الفن والتربية الفنية .
- ٧ - الرسم والأشغال اليدوية في المدرسة الابتدائية - الطبعة الأولى .
- ٨ - الرسم والأشغال اليدوية في المدرسة الابتدائية - الطبعة الثانية .
- ٩ - الرسم والأشغال اليدوية في المدرسة الابتدائية - الطبعة الثالثة .
- ١٠ - أصول التوجيه في الرسم .
- ١١ - التربية الفنية وأصولها .
- ١٢ - تاريخ الفن العراقي القديم .
- ١٣ - التأثير العربي في الفنون الأوروبية في العصور الوسطى .
- ١٤ - التربية الفنية في المدارس الثانوية .
- ١٥ - طرق تدريس الرسم في الابتدائية .

١٦ - طرق تدريس الرسم في الثانوية .

١٧ - الطرق والتشكيل على النحاس .

١٨ - ابتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوروبي .

١٩ - مبادئ في التربية الفنية .

٢٠ - الجديد في التربية الفنية .

٢١ - الرسم في الابتدائية والثانوية .

٢٢ - علوم الذهب وصياغة المجوهرات .

٢٣ - فنون وأشغال المعادن .

٢٤ - المدخل إلى علم الجمال .

٢٥ - تعليم الفن للأطفال .

٢٦ - الموجز في تاريخ الفن القديم في العالم .

٢٧ - الموجز في تاريخ الفن الأوروبي الحديث .

٢٨ - تاريخ الأزياء القديمة .



دار صف للنشر والتوزيع

عمان - وسط البلد - مجمع النخيل التجاري

هاتف ٦١٢١٩٠ فاكس ٦٧٢٦٧٢ ص ب ٩٢٢٧٦٢